Декоративное искусство СССР

8 333 1985

Великий подвиг — источник вдохновения

10 апреля в Москве, в Большом Кремлевском дворце состоялся Объединенный пленум правлений творческих союзов и организаций СССР, посвященный 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне.
Победа, завоеванная 40 лет назад,— это не только наша история, но и наша современность.
Продолжающаяся и сегодня художественная и документальная летопись Великой Отечественной — наше бесценное духовное богатство, надежное средство нравственного воспитания, мощное оружие в борьбе с теми, кто пытается ныне фальсифицировать уроки минувшей войны, вынашивает бредовые планы мирового господства.
Плоть от плоти народа, советская творческая интеллигенция видит свой долг в утверждении великих идеалов ленинской партии, в решительной поддержке проводимого ею курса мира и созидания. Это убедительно подтвердил Объединенный пленум.
В Большом Кремлевском дворце собрались известные писатели, композиторы, художники, деятели театра и кино, архитекторы, журналисты, руководители центральных идеологических учреждений и ведомств.
От Союза художников СССР на Объединенном пленуме правлений творческих союзов и организаций СССР выступили Н. Пономарев, Д. Скулме, С. Ткачев, С. Курбанов, И. Клычев.

Н. Пономарев

Наша Великая Победа была подготовлена всем ходом революционной истории рабоче-крестьянского государства. Ленинской партией было воспитано поколение победителей, готовое к подвигу «не ради славы, а ради жизни на земле»!
Художественная культура, рожденная Октябрьской эпохой, активно участвовала в сложении советского характера, новых идейных, нравственных ценностей народа, укрепляла исторический оптимизм трудящихся, безусловное доверие масс к слову и делу партии. Вместе с тем формировалось и духовно обогащалось само наше искусство — искусство социалистического реализма, наполненное неповторимым пафосом созидания.
Труд всех деятелей нашей многонациональной культуры служил всенародному делу разгрома врага, утверждению победоносных идеалов коммунизма. Произведения именно такого содержания будут открывать нашу Всесоюзную выставку «40 лет Великой Победы».
Перед страной — грандиозные по масштабу и социальной значимости задачи. Речь идет о совершенствовании системы общественных отношений, о развитии самого человека, его духовного облика. Партия открывает простор творческой мысли, вдохновению художника, окрыляет доверием, видя в таланте родники духовной мощи народа. Понимая все это, мы думаем сегодня и о наших профессиональных проблемах и задачах, стремимся к тому, чтобы не было места в нашем искусстве безликости, серости и ремесленничества.
Мы бережно храним и развиваем великий опыт, все те моральные ценности, которые накоплены нашим народом.
Растет международный авторитет советской художественной культуры. В утверждении наших идеалов, в борьбе с буржуазной идеологией мы отстояли высокий духовный и нравственный смысл реализма, интернационалистский дух советского искусства.
Мы по-особому ощущаем священную задачу нынешних поколений, всех мастеров культуры — сделать все для того, чтобы на нашей планете навсегда сохранилась жизнеутверждающая сила слов: «Проверено. Мин нет!»

Д. Скулме

Великая Отечественная война — сегодня она уже стала символом, исполненным гордости и героизма, патриотизма и интернационализма, символом Победы и предостережения.
Отсюда — стремление выразить эту тему в больших обобщениях, в метафорических образах. В этом — подтверждение вечности и величия этой темы, без осмысления которой не может состояться художник.
Мы творим, думая об обогащении духовного мира человека, о воздействии на его сознание и мораль. Мы принимаем активное участие в преобразовании среды, под «средой» понимая не только окружающий пейзаж и жизненное пространство, но и взаимоотношения людей. То есть речь идет о роли культуры в формировании стиля жизни советского человека. Он, этот стиль, совершенствуется, он вдохновлен генеральной линией партии и правительства на формирование всесторонне развитой, гармонической личности общества развитого социализма.
Для нас недопустимо отступать от этого идеала стиля жизни. И его принесла моему народу Великая Победа, которая спасла его и его культуру от физического уничтожения.

С. Ткачев

Проходят годы и десятилетия, пройдут и сотни лет, но никогда не померкнет в памяти народной великий подвиг Советской страны в битве с гитлеровскими захватчиками.
Мы гордимся тем, что советские художники внесли свой весомый вклад в победу над злейшим врагом человечества — фашизмом.
В своей идеологической, воспитательной работе, направленной на подъем духовной культуры народа, партия всегда рассчитывала и рассчитывает на огромные потенциальные возможности художественной интеллигенции, призванной нести в массы идеи партии, своим творчеством возвышать достоинство советского труженика — подлинного героя наших дней, вдохновляя его на новые свершения. Еще призывней поднимать голос в защиту мира, ибо лишь в условиях мира человек может быть счастлив трудом и полностью проявить все свои таланты и способности.
Мы, деятели искусства, являемся неотделимой частицей народа нашего и всегда были вместе с ним, как в трудный час для Родины, так и в мирные счастливые годы. И сейчас находимся в общем строю миллионов советских тружеников — созидателей новой жизни. Постоянно черпаем силы и вдохновение в их замечательных делах. Мы преисполнены желания и стремления внести свой достойный вклад в выполнение стоящих перед нами задач, в дело дальнейшего процветания Родины.

На 2-й стр. обложки:
А. Бурганов
Мир отстояли

Г. Франгулян
Мир

М. Переяславец
Смоленская дорога

О. Кирюхин
Солдат мира

С. Курбанов

Мое поколение родилось после войны, и ощущение высокого горения народного духа, накала патриотических чувств передано нам живой памятью поколений, самой атмосферой и строем нашей жизни.
Вот и сегодня, встречая весну 1985 года, мы всматриваемся в тот неповторимый день 1945 года, когда для всех нас родилось радостное и выстраданное слово «Победа», и низко склоняем головы перед теми, кто совершил героический подвиг Победы.
В те тяжелые военные годы, несмотря на лишения, страна думала, решала вопросы послевоенного будущего. Именно под знаком Победы в 1944 году родился наш Союз художников Таджикистана.
Сегодня важнейшие вопросы развития советского искусства прямо и непосредственно связаны с проблемами дальнейшего совершенствования развитого социализма, с духовной жизнью советских людей.
Речь идет, как говорилось на мартовском пленуме, о развитии самого человека, о качественном улучшении материальных условий его жизни и труда, его духовного облика.
Красота души человека, его чувств и мыслей — непреходящи, вечны, и мы обязаны развивать их.

И. Клычев

Дорогами войны дошел до Берлина и я, рядовой связист. Видел раны людей и земли, видел бездну бедствий, принесенных на нашу землю гитлеровским фашизмом. Видел, как в самом суровом огне закалялась и крепла дружба народов нашей страны.
Искусство продолжает воспитывать новые поколения людей на тех высоких образцах мужества, патриотизма, самоотверженности.
Каждый из нас ощущает свое искусство как доверительный разговор с современником о нашей героической истории, о наших мечтах и планах, обо всем трудном и прекрасном в нашей жизни, как разговор с нашими потомками о пережитом и о будущем, о наших надеждах на них. Мы рассказываем им о своих героях, о своих болях и радостях, чтобы вызвать в них стремление сохранить и умножить все, что создано и защищено народом за годы его трудной и героической истории.
А поколение XXI века — это не какая-то сказка времени. Оно уже растет среди нас, смотрит в глаза нам, слушает наши слова, понимает наши дела, впитывает нашу память. И от нас, воспитателей, зависят его нравственное здоровье, его честность и разум, мужество и доброта. И, конечно, мы ощущаем свое искусство как разговор со всеми народами земли о самом насущном и необходимом — о мире.
Мы говорим людям всех языков, всех континентов: смотрите, вот наше небо, наши поля, требующие, как и ваши, большого трудолюбия. Вот наши старики, как и ваши, так много пережившие. Вот наши красивые женщины, жаждущие радости материнства. Вот наши нежные дети, мечтающие вырасти здоровыми и сильными. Все, чего ни коснись, призывает к миру, требует мира, верит в мир и добрую волю человека.
Неутомимо объяснять это — наш долг, долг деятелей литературы и искусства, всем сердцем поддерживающих поистине титанические усилия нашей партии во имя сохранения мира, предотвращения ядерной катастрофы.

Э. Амашукели
Воин-победитель

М. Тараев
Ваза «Орденская»
Камень

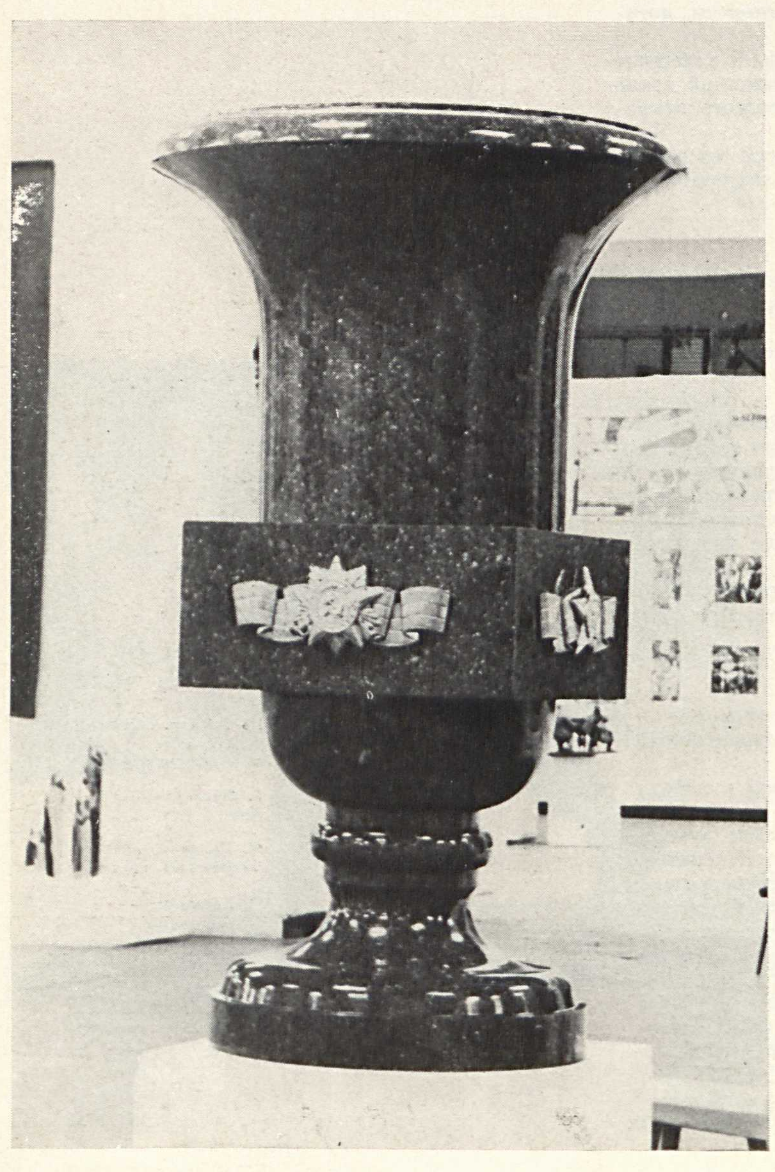
С. Рязанова
Этот хрупкий вечный мир. Стекло

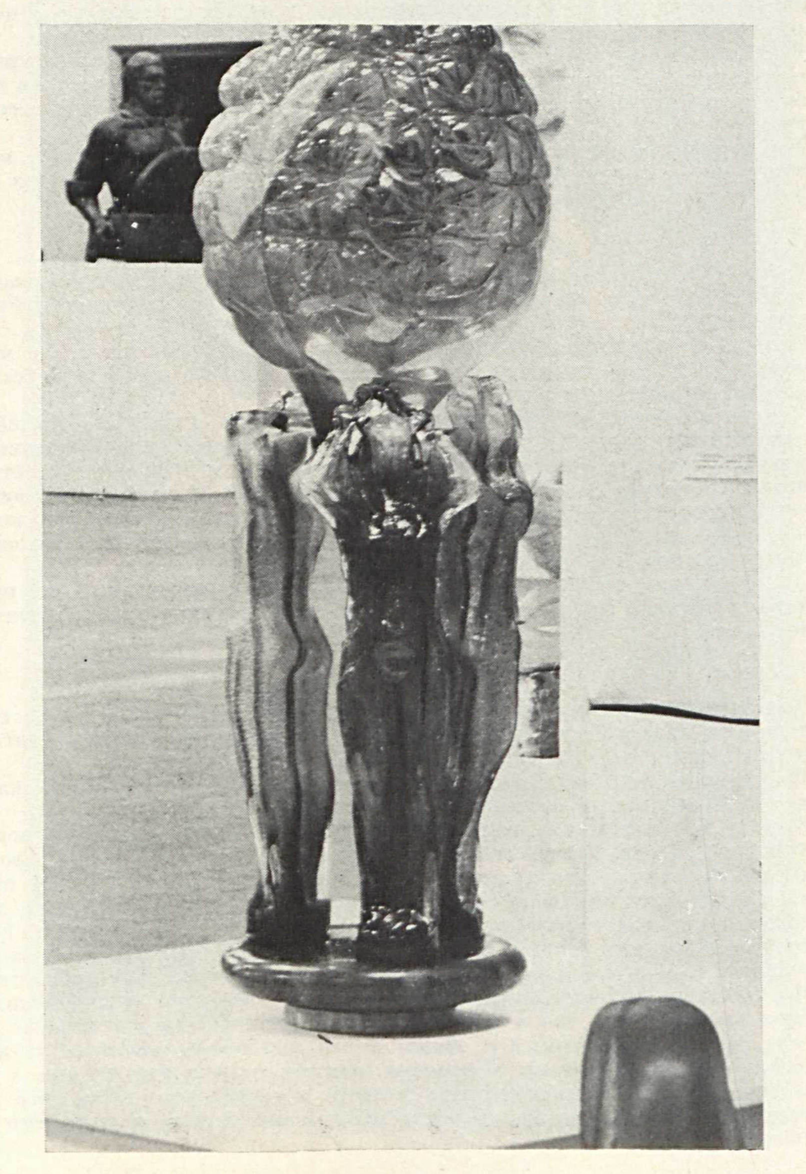
На стр. 3
Л. Баранов
«1941 год»
Медь

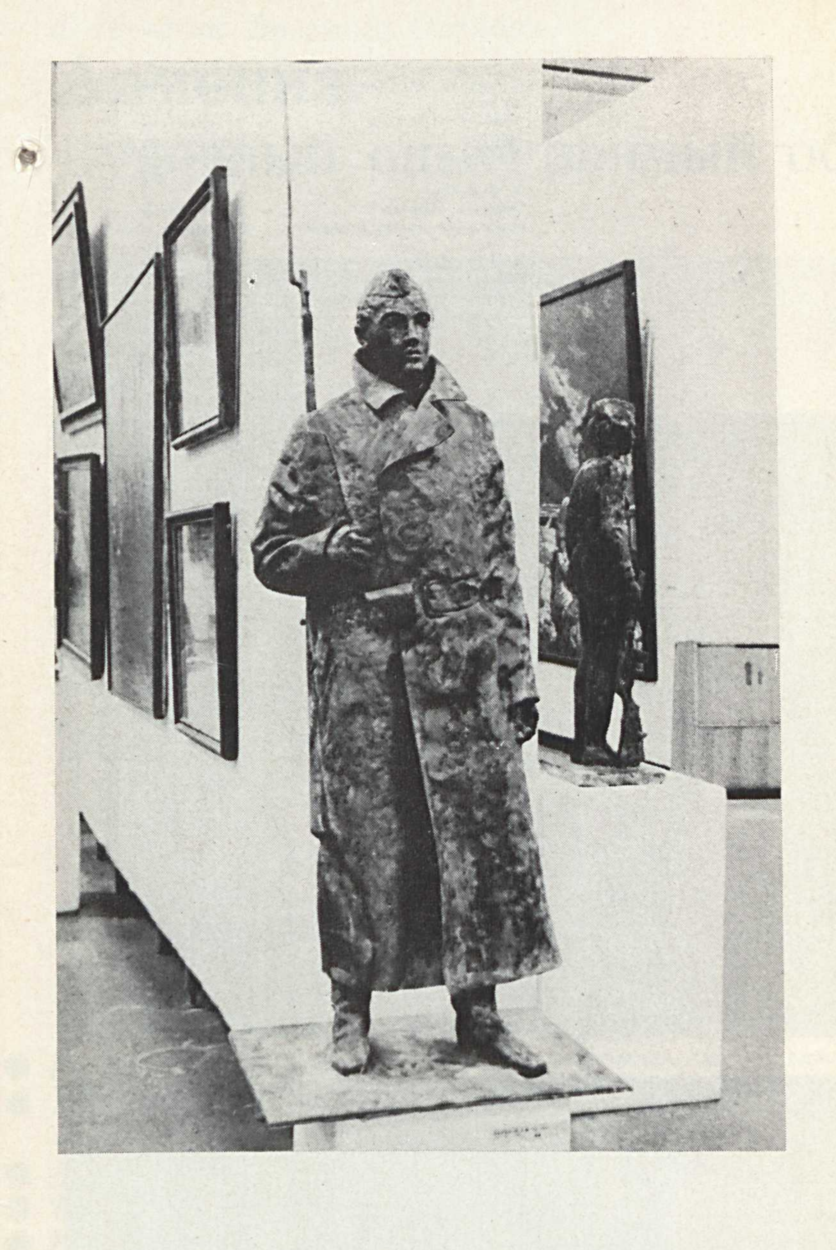
А. Рукавишников
Флаг

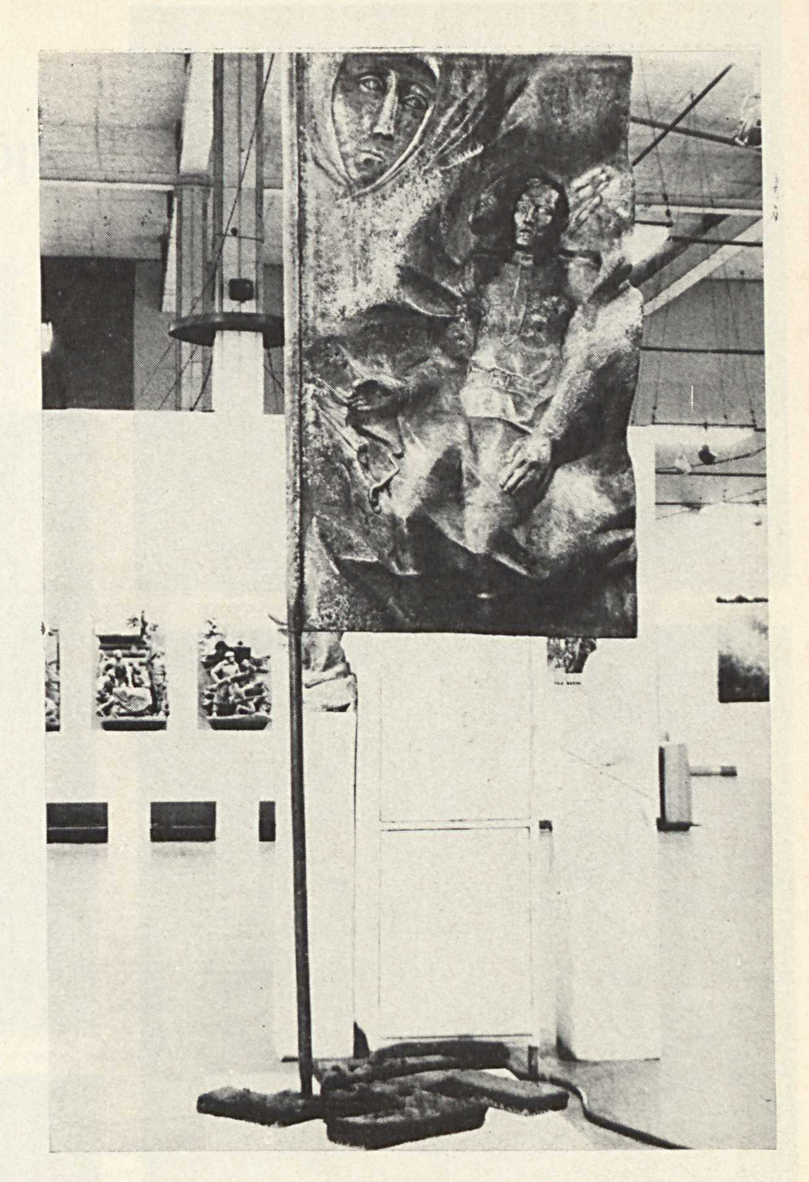
Л. Уртаева
Гвардии посвящается
Стекло

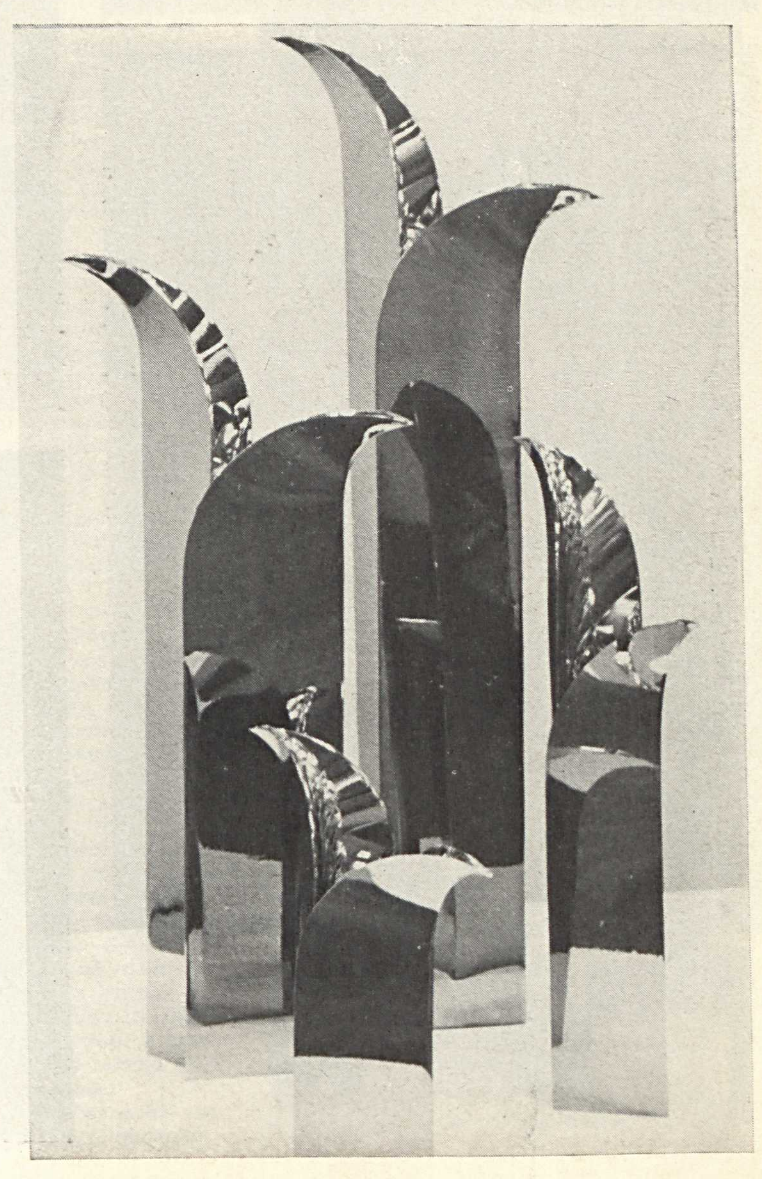
К. Партс
Цветы мирной весны
Медь

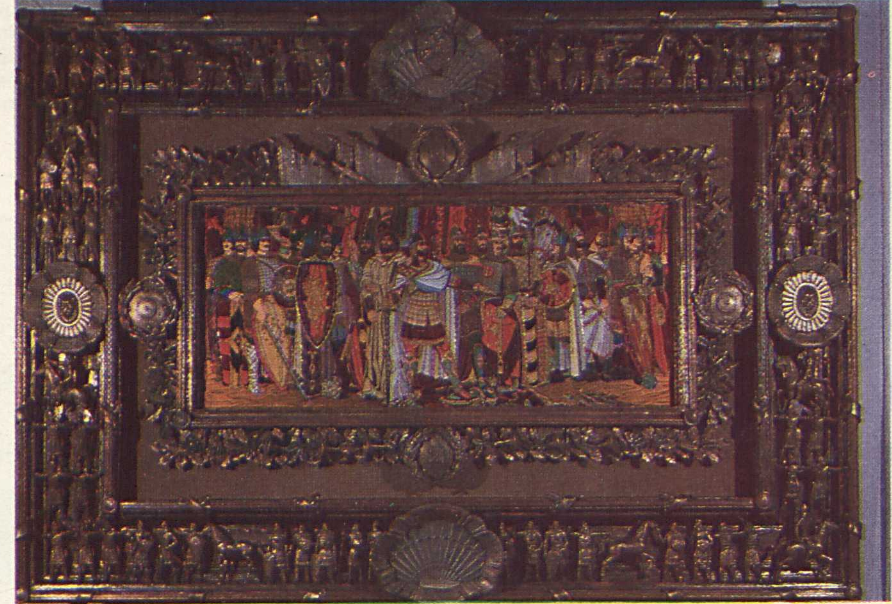












В. Владыкин, И. Овасапов, В. Рожнев, О. Савостюк
За нашу
Советскую Родину
Триптих
Фрагмент

Э. Вигнере
Гобелен «Третье поколение после войны»

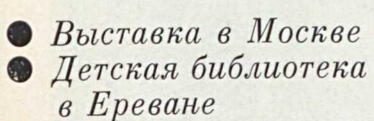
Д. и Л. Шушкановы
Композиция
«Вечный огонь»
Стекло

В. Замков
Парад Победы

З. Церетели
Куликовская битва
Перегородчатая эмаль, металл, литье

З. Церетели
Бородино. Фрагмент
Перегородчатая эмаль

Армения.
Духовный опыт: зримый образ



- *Выставка в Москве*
- *Детская библиотека в Ереване*
- *Дом творчества в Дилижане*
- *Театр камерной музыки*
- *Круглый стол «ДИ СССР»*

А. Арутюнян
Придорожный знак у въезда в Герардский монастырь

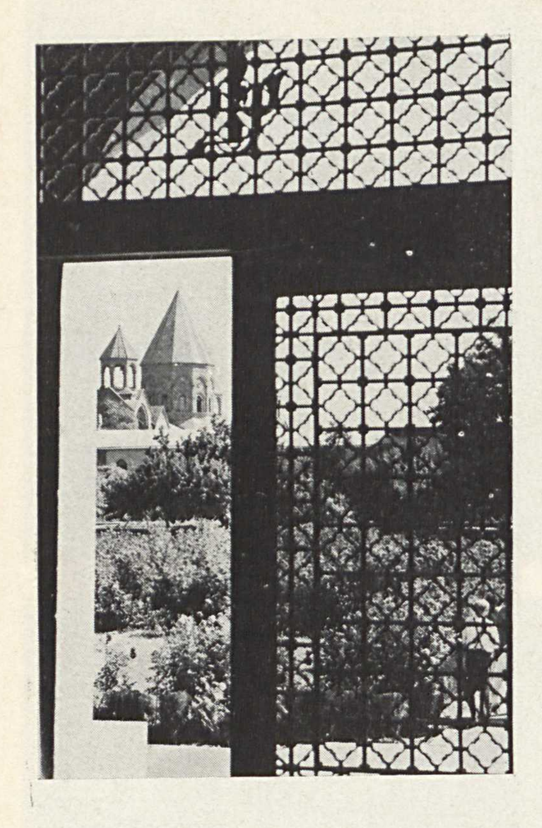
Выставка «Изобразительное искусство Советской Армении»

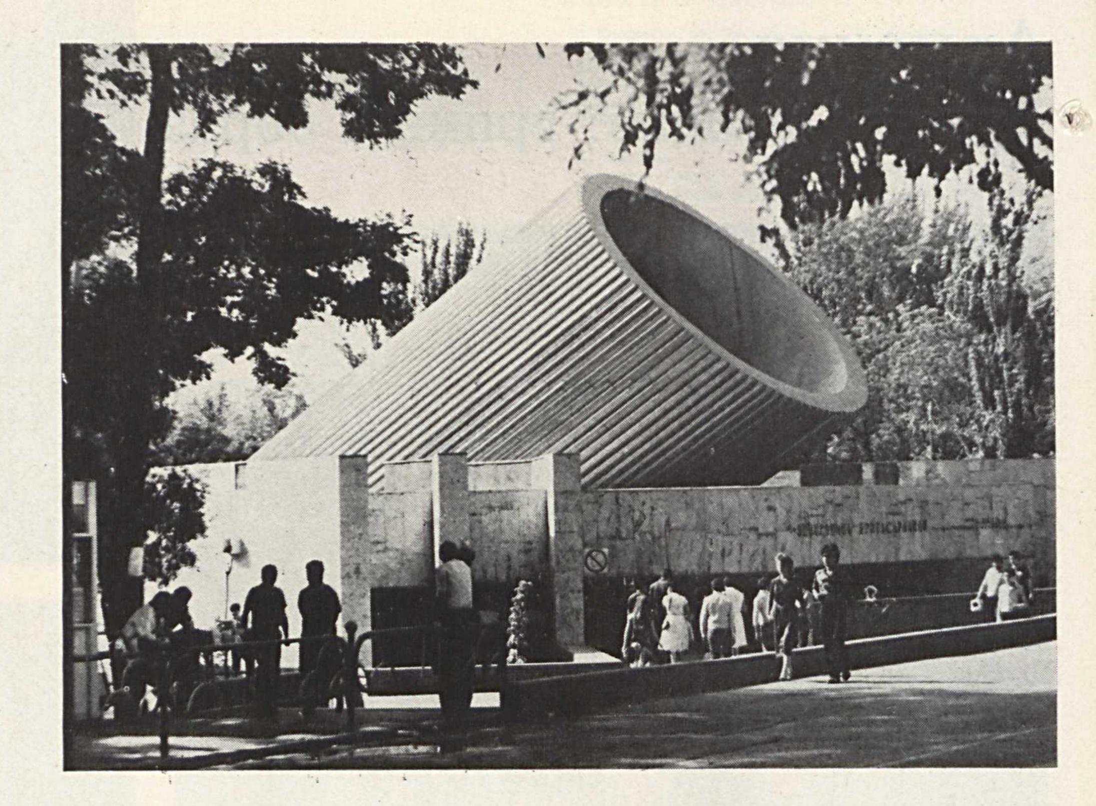
В залах выставки

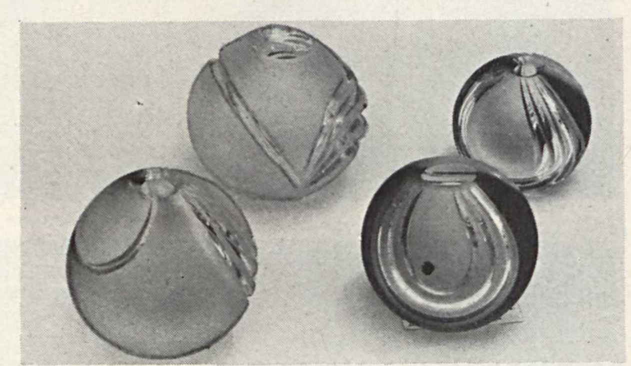
Фрагменты экспозиции

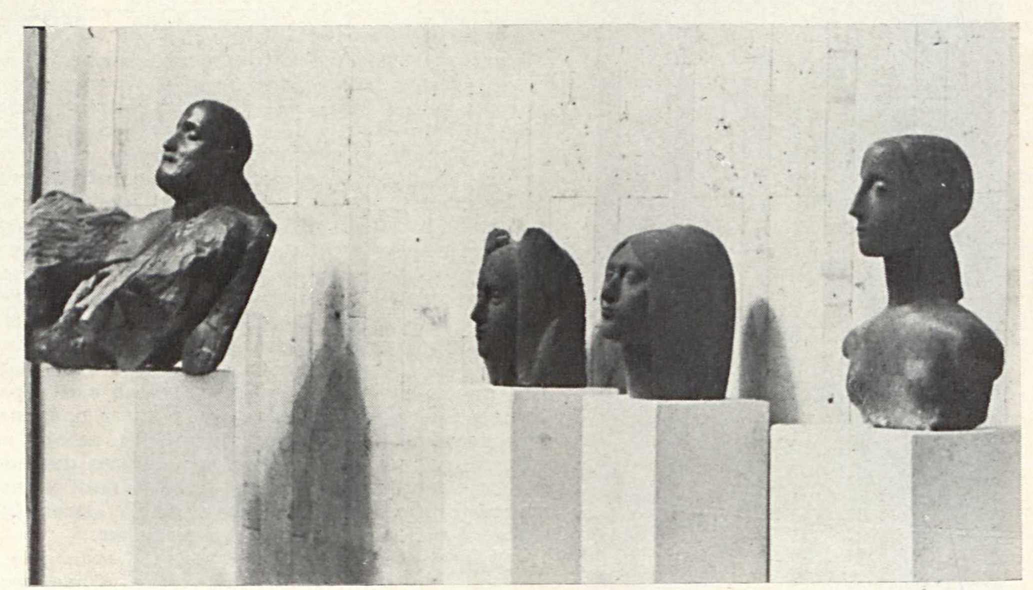
Выставка в Москве

Выставка «Изобразительное искусство Советской Армении», которая была развернута в 1984 году в Ленинграде, а в 1985, в феврале, в ЦДХ, в Москве, по общему мнению, была в первую очередь выставкой живописи. Пути армянской живописи и ее безусловные достоинства отмечались всеми. Прекрасно смотрелась скульптура — цельная, своеобразная, сильная пластическими качествами и безупречным использованием твердых материалов. В графике преобладал свободный рисунок, интересно и вполне достойно выглядело театрально-декорационное искусство, здесь можно было говорить об истоках и самостоятельном развитии традиционных для школы качеств в наши дни.
Раздел декоративно-прикладных искусств был достаточно широк по охвату материалов и техник, показаны были и уникальные произведения — в керамике, стекле, ювелирном искусстве, и работы, «прислоненные» к народному творчеству и возрождающие его отдельные ветви (дерево), и образцы для тиражирования (ворсовые ковры). Охват сам по себе справедливый, указывающий на участие художников в самых разных жанрах предметного творчества, но и создающий некоторый разнобой. Зритель должен был по-разному подходить и с разными мерками оценивать экспонированные рядом произведения.
В керамике можно было различить две линии — с опорой на народное искусство в самом широком смысле (Р. Симонян, Р. Шавердян, А. Бдеян) и на общеевропейские искания, связанные с внесением в керамические формы изобразительных моментов. Если первая влечет к сосудованию, внося в него скульптурное начало, сближая сосуд с фигурой или целыми сценами из жизни, то во второй преобладает роспись на отвлеченной по характеру, хотя и метафорически прочитанной форме (Н. Габриелян, В. Согомонян, Г. Алумян). Наконец, в керамике есть и целые сцены, сочетающие моменты скульптурные — с живописью и графической (или даже фотографической) иллюстрацией (Л. Степанян).
Можно различить два направления и в ювелирном деле, и тут художники делятся на тяготеющих к прославленным образцам национальных украшений XIX века и тех, кто видит свое изделие в ином ряду, как малую пластическую форму, с учетом свойств ансамбля современного женского костюма и самого облика нашей современницы: так работают Р. Телумян, А. Степанян, Р. и Г. Есаяны.
Стекло, представленное на выставке удачными, яркими ансамблями декоративных предметов О. Манукяна, Г. Никояна, С. Согомоняна, Г. Мхитарян, несет следы общих для многих наших школ советского художественного стеклоделия сложностей — в республике есть завод хрусталя, цветное стекло в Армении практически не варят, работы в этом материале выполняются за пределами республики. Между тем очевидно, исходя из общих предпосылок школы, что именно цветное стекло с его живописными возможностями и пластикой свободного выдувания форм могло бы найти тут самостоятельное воплощение.
Стоит отметить небольшой раздел медалей на выставке, он отличается мастерством и прекрасными отливками.









Эчмиадзин. Вид на Кафедральный собор

Станция метро «Молодежная» в Ереване

С. Согомонян «Плоды». Стекло

Фрагменты экспозиции выставки

На стр. 7
Античный храм в Гарни

Решетка на фасаде музея народного искусства

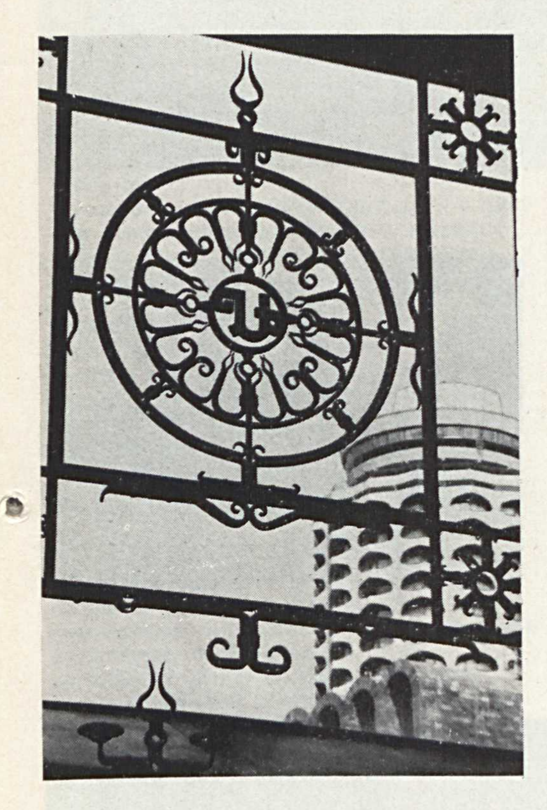
В. Согомонян «Диалог». Керамика

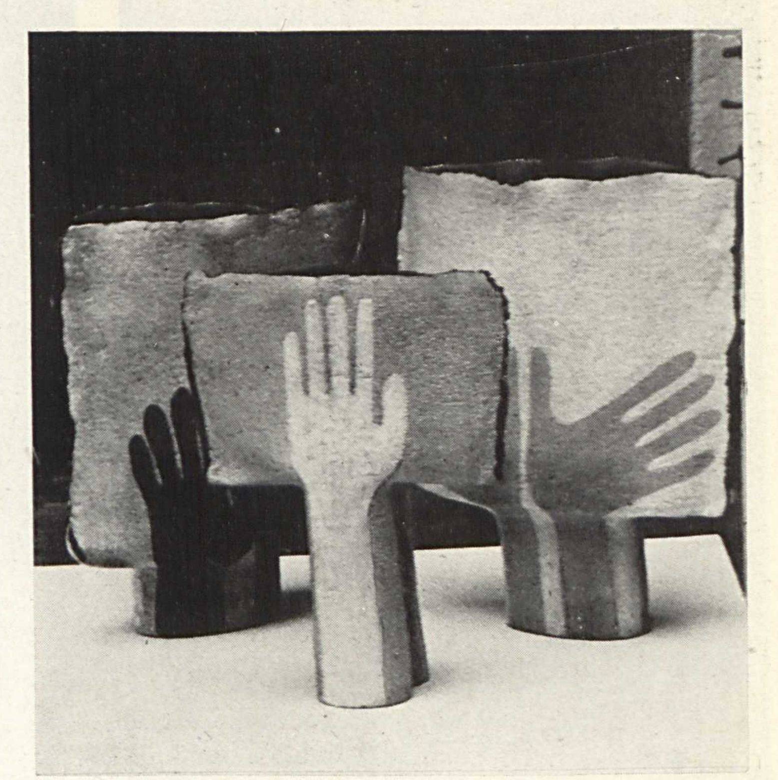
Р. Симонян Декоративная скульптура Шамот

Участники конференции по вопросам самодеятельного и народного искусства знакомятся с архитектурными памятниками Армении

С. Шавердян Сосуд. Шамот

Н. Габриелян Композиция

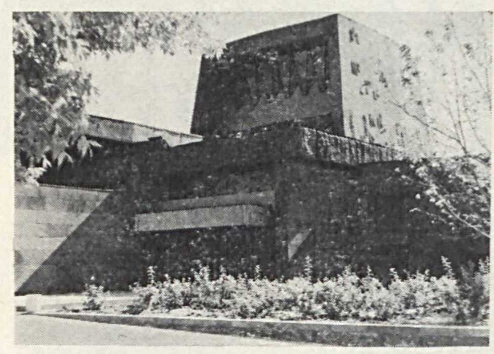


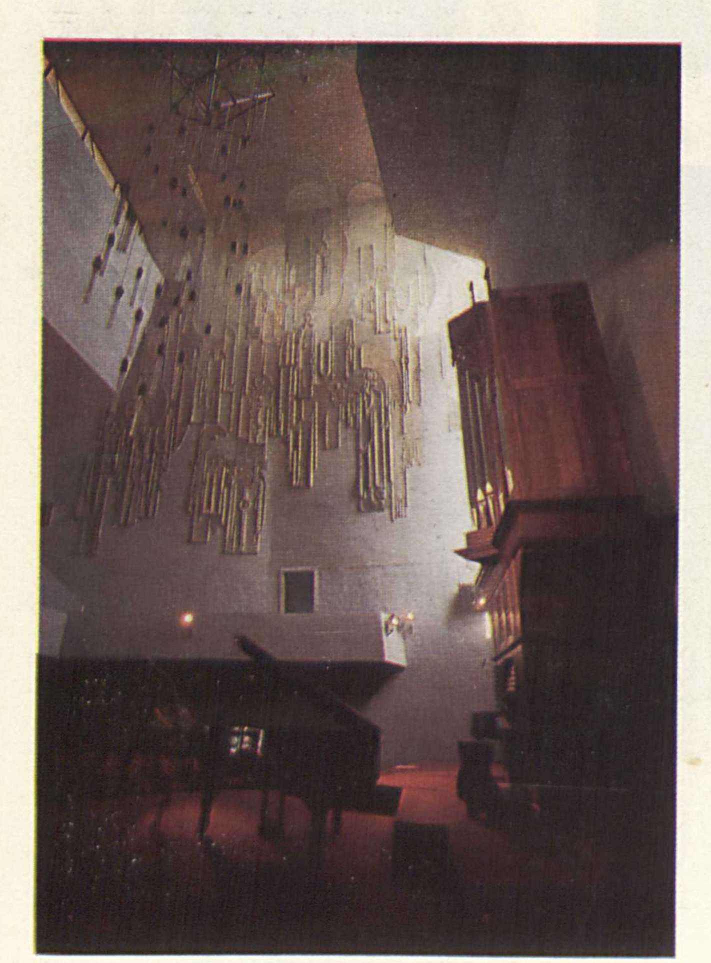


Р. Гевондян
Мир Армении
Роспись
Два фрагмента

Дом творчества
кинематографистов
г. Дилижан.
Архитекторы —
Г. Погосян
С. Хачикян, Л. Сафарян

Дом камерной музыки
Ереван
Архитектор С. Кюркчян





С. Кюркчян
Человек и музыка
Рельеф, роспись

Н. Асатрян
Горы Армении
Гобелен
в конференц-зале
Дома творчества
кинематографистов

На стр. 9
Р. Гевондян
Росписи
в Детской библиотеке
им. Хнко-Апера
Фрагменты

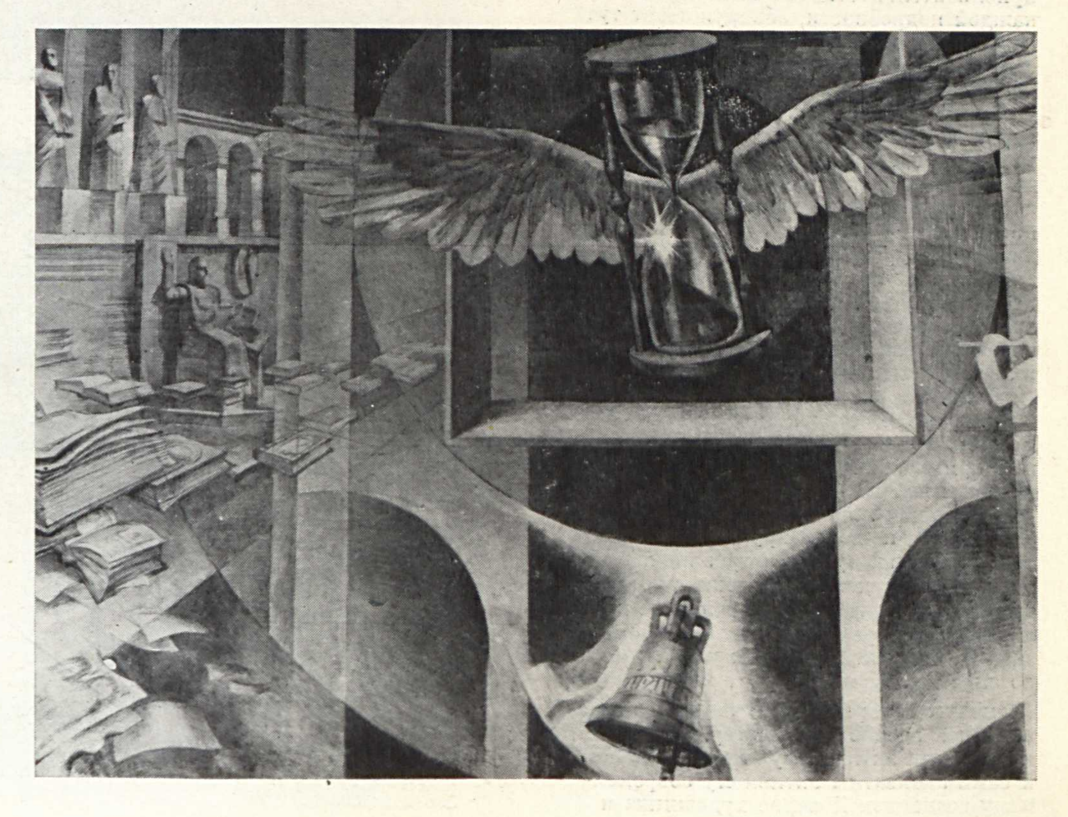
Детская библиотека в Ереване

Когда о произведениях изобразительного искусства расходится молва, когда на встречу с ними идут не только привычные к такому общению люди, возникает феномен «всеобщего признания». Такими произведениями на наших глазах становятся в Ереване росписи в новой Детской библиотеке им. Хнко-Апера.

Причина успеха монументальной работы обычно не бывает одна, успех складывается из многих, разных по характеру, составных. Победным в Детской библиотеке было уже первое, изначальное обстоятельство — выбор художника. И архитекторы, и администрация библиотеки обнаружили подлинное понимание роли изобразительного искусства в столь ответственном общественном здании, они привлекли к делу живописца и графика Рубена Гевондяна, и выбор этот оказался удачным.

В самом деле, на протяжении двух с лишним десятилетий, по практике многочисленных республиканских и всесоюзных художественных выставок, Рубен Гевондян был известен как художник особого склада: и его станковые картины, и рисунки, и монотипии всегда выглядели заявкой на большие плоскости, как бы хотели выйти на стены архитектурных сооружений. Отношение художника к темам и их обработка создавали ощущение, что это фрагменты больших замыслов, куски будущих росписей. Гевондян складывался как монументалист, призвание было очевидно, и в Детской библиотеке оно нашло свое осуществление.

Сказанное особенно касается росписи в большом читальном зале — здесь мы видим воочию те образы, которые волновали художника на протяжении ряда лет — достаточно просто сравнить, поставить рядом станковые работы Гевондяна, хотя бы натюрморты «Лилия», «Гранат», «Виноград», сопоставить некоторые группы действующих в росписи лиц с композициями, над которыми он работал в прошлом, — «Строители», «Бюракан» (1970-е гг.), — чтобы стало ясно, что работа в библиотеке стала своего рода этапом творческого пути художника. Поражает полное слияние огромного числа сюжетов, лиц и символических элементов; разворот действия, убедительность картины историко-культурного порядка — такое может быть только в результате многолетнего осмысления. Части создавали в совокупности единый, призывающий к размышлению и захватывающий силой чувства мир, который можно назвать «Мир Армении».



Второй удачей объективного характера наряду с точным выбором автора-художника, следует считать то, что росписей в Детской библиотеке три: художник вошел последовательно в три помещения, в три зала, разных по архитектурной ситуации, по функции и по интересам будущих посетителей. От детского двухъярусного зала, где сюжетом оформления стали сказки, путь ведет через «музыкальный зал» для подростков в верхний большой зал для юношества, в «Мир Армении». Сам этот путь указывает на то, какую важную роль играет изобразительное искусство в Детской библиотеке, как через него осуществляется идея этого культурного центра. На наших глазах, от этажа к этажу, художник создает поэтическую метафору изменения кругозора вместе с возрастом, метафору становления личности.

Мы видим ребенка в мире сказок — это

его первые культурные впечатления, здесь изображены герои, которые сопровождают нас всю жизнь. Вместе с ребенком мы взрослеем — роспись в музыкальном зале требует иной подготовки. Образы античности окружают подростка хороводом муз, масками, узнаваемыми силуэтами греческих скульптур: для Армении это предыстория национальной культуры. Наконец, мужая вместе с подростком, мы входим в большой зал, где прошлое Армении, этапы развития ее культуры, проходя через ряд испытаний, приводят к нашим дням. Перед юношей, перед вчерашним ребенком открывается грандиозная панорама родной культуры, он вводится в нее как участник, он может найти свою стезю в ее ни на минуту не прерываемом строительстве.
Этот сложный и глубокий по мысли замысел был успешно осуществлен художником — разные пластические приемы будили фантазию зрителей и заставляли соединять этапы собственной жизни с созданной художником цепью ассоциаций.
Для создания образа, соразмерного детскому восприятию в зале сказок, Гевондян обратился к приему детской книги с поднимающимися при развороте страниц дворцами и героями. Многослойный рельеф, яркий, как детский рисунок, привлекает с первого взгляда: мы видим себя с кисточкой и ножницами в руках в детях, которые трудятся тут за столиками в окружении своих задушевных друзей — Мальвины, Жар-птицы, Дюймовочки, Хитреца Ари...
Музыкальный зал почти монохромен, тот же рельеф создает здесь эффект театра теней — от белого к черному, через несколько оттенков гризайли; мимо нас проносятся образы язычества. Они — только фон, здесь ничто не мешает восприятию музыки. Господствует тишина, все в наушниках, но бегущие по стенам фигуры говорят о своем, о мусическом начале в широком смысле.

Наконец, в Большом зале художник обращается ко всем достижениям современной изобразительной культуры — приемы плаката, эффекты полиграфии, привлечение надписей, использование фотографики, совмещение разных масштабов, основанное на полном доверии к культурному багажу юного посетителя, к его способности самостоятельно сопоставлять части изображения, создают соразмерность изобразительного языка сознанию человека третьей четверти XX века. Интересно, что роспись выполнена цветными карандашами — только резервы фона залиты легким раствором красок. Мастерский рисунок Рубена Гевондяна, чуждый какой бы то ни было приблизительности, без тени штампа в каждой подробности, обнаруживает тут качества, позабытые в наше время. Создается та сила изобразительной достоверности, которая привлекает всех своей доступностью, каждая мелочь узнается с первого взгляда и ложится в четко задуманный ряд, подчиненный общей идее.
Расположение росписи на стенах — вот на что в первую очередь был расчет художника, вот чем доносится до нас ее содержание. На уровне нашего глаза возникают линия горизонта, гряда холмов, пейзаж Армянского нагорья. И над этой грядой, через небольшую цезуру воздушного пространства, возникают все многоголосье событий, столкновение фигур, их группировка, оживают герои прошлого Армении и ее сегодняшние герои.
Тонким и уже освященным в современной армянской изобразительной традиции приемом вводит Рубен Гевондян в состав действующих лиц своих любимых героев — жену и дочь, друзей-художников и архитекторов, выстроивших библиотеку, сотрудников библиотеки, с которыми художник так тесно сдружился на протяжении четырех лет своей работы в этом здании, они собраны тут и увековечены по справедливости.

Элементы изображения, находясь в органической слитности, действуют без промаха — они активизируют наше сознание и сами адекватны активному современному сознанию. Доверие художника к

Дом творчества кинематографистов
Архитекторы — Г. Погосян, С. Хачикян, Л. Сафарян

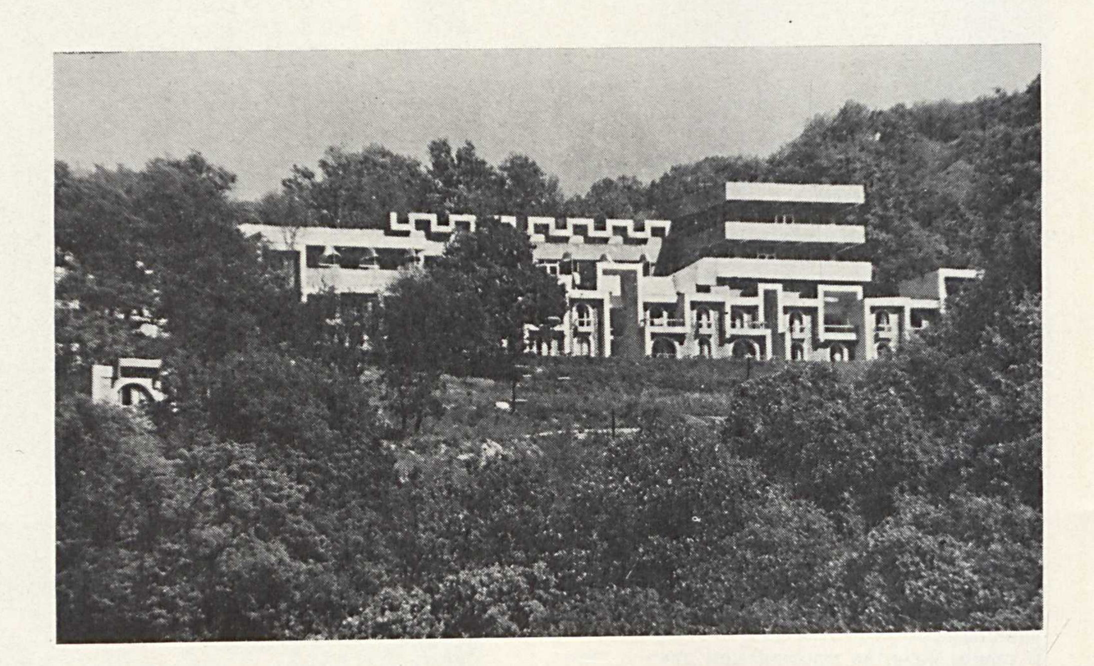
Дилижанское ущелье

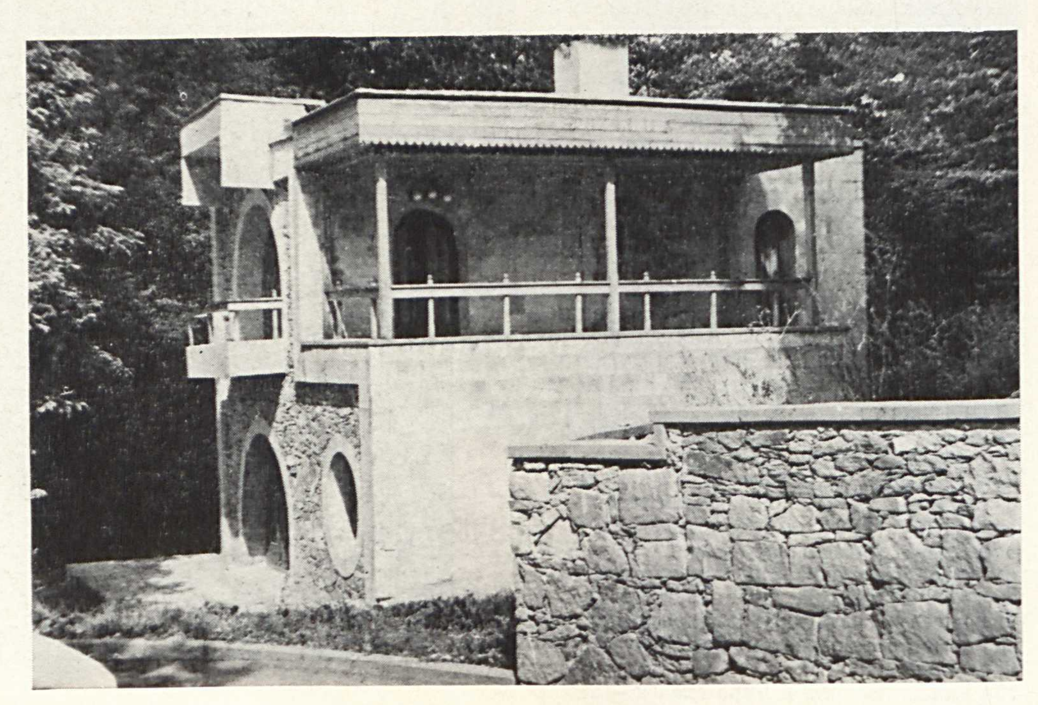
Один из коттеджей Дома творчества кинематографистов

На стр. 11
Люстры в холле Дома творчества
Художник О. Шарамбеян, мастера — Г. и Г. Аветисяны

Фрагмент интерьера

А. Берберян
Кованые котлы

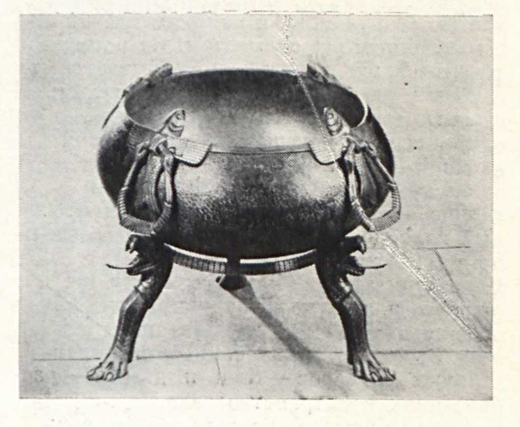




нашей культурной памяти призывает обогащать эту культурную память и становится залогом творческой удачи. Росписи Рубена Гевондяна в Детской библиотеке в Ереване можно поставить в ряд подлинных достижений современного армянского искусства. Синтез искусств, который мы постоянно ощущаем как ведущую проблему творческой практики, здесь нашел удачное воплощение, а Ереван получил произведение живописи, которое может быть поставлено в один ряд с работами Минаса Аветисяна, Оника Минасяна, предложивших в 1960—1970-е годы свои варианты «выхода искусств» в большую архитектуру.

Дом творчества в Дилижане

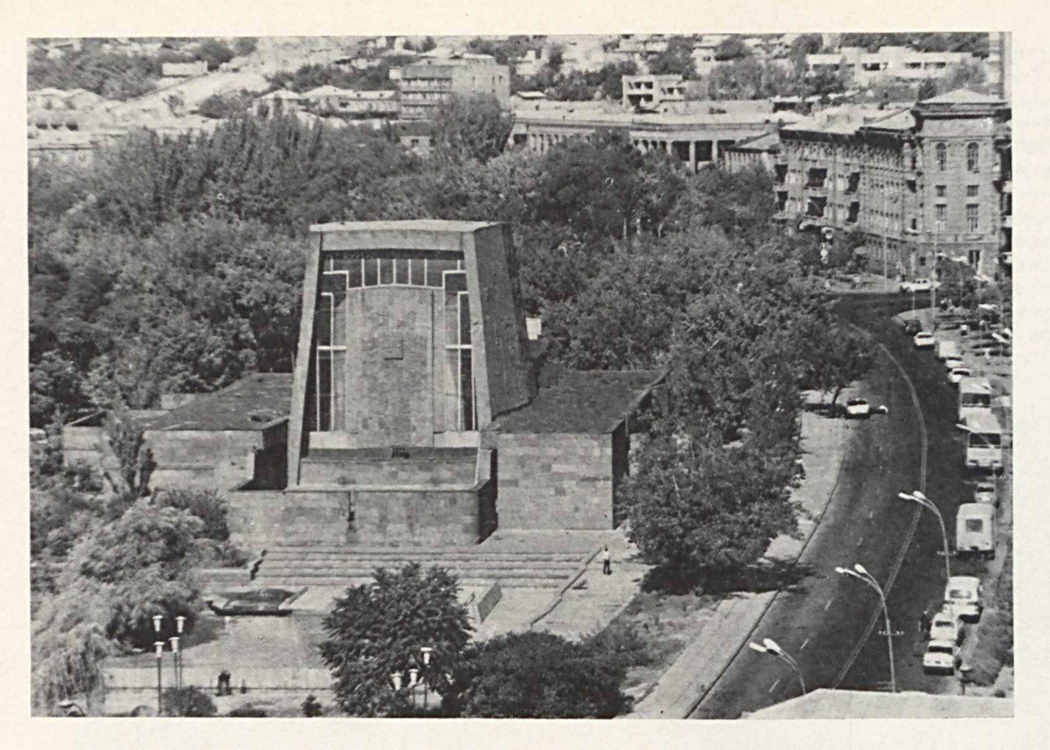
Словесная расшифровка архитектурного образа — сложное дело. Круг природных, умозрительных и всяких иных ассоциаций, воспоминания из области виденного, физическое отождествление своего тела с установленными в пространстве формами возникают мгновенно и слитно, разъять впечатление на составные части и описать его словами непросто.
Есть, однако, здания и ансамбли, образ которых поражает и раскрывается сразу. К их числу можно отнести сданный в эксплуатацию в 1983 году Дом творчества кинематографистов в Дилижане. Главным архитектором комплекса был широко известный своими работами Грачья Погосян, его соавторами — С. Хачикян и Л. Сафарян. Финансирующей строительство организацией выступил Союз кинематографистов СССР, поручивший контроль за ходом дела Союзу кинематографистов Армении, — это был заказчик, причем очень строгий и активный в лице оргсекретаря Союза Г. Давыдова. Исполнителем был трест № 12 Министерства промышленного строительства республики во главе с Ю. Манташяном. Роль прораба исполнял Э. Галстян. Даем это, нечастое у нас, перечисление, потому что работа над Домом стала фактом жизни, а сейчас — гордостью не только основных, но практически всех участников. Через сложности громадного по размаху строительства многофункционального комплекса Архитектор, Заказчик и Строитель пришли к блестящему финалу вместе и друзьями. Единство участников дела — залог победы, без него проект никогда не мог бы осуществиться с такой полнотой.
В чем же замысел, пластическая идея Дома?
Композиция основного корпуса построена на остром контрасте двух его фасадов — обращенного к далям, раскрытого в сторону ущелья, и противоположного, прижатого к лесистым холмам. Фасады решены как своего рода аверс и реверс медали, где одна сторона несет изображение, а вторая — сообщение о нем.
За основу архитекторы взяли идею зрелища в самом широком смысле и воплотили ее последовательно на всех уровнях. Зрелищем становится уже дальняя точка обозрения Дома, его первое явление на высоких склонах. Дорога делает петли, и путь к комплексу несколько раз открывает его взору в разных обличьях. Издали — дворец, по мере приближения Дом обретает свойства широко раскинутой на сцене декорации; издали резко выделенный из природного окружения, вблизи он являет органическую слитность с пейзажем, рельефом и со всей структурой места. Соединение с окружением осуществляется



и тем, что маленькие дома-квартиры, ритмично расположенные на территории вокруг Большого Дома в разных поворотах, визуально являются фрагментами его композиции.
Но аналогия с театром не исчерпывается на уровне внешнего фасада. Если на подходах к Дому мы — зрители, то его оборотная сторона, его реальный вход превращает нас в участников действия. Декоративность и нарядность сменяются внушительными обнаженными конструкциями открытого на нас внутреннего пространства сооружения. Перед нами «тайная» сторона театра, где среди колосников, механизмов, вращающих круг, и поднятых декораций творится секрет зрелища. Внутренний двор-форум, перекрытием которому служит объем плавательного бассейна, через стеклянную стену вторгается в интерьер. Мы проходим под мощными У-образными столбами, а дальше архитектура ведет нас, диктуя поведение и создавая определенное самочувствие самой логикой организации пространства, чередованием помещений, открытыми переходами на верхние этажи, расположением и масштабом.
Пластика внешнего фасада с его нишами и проемами разного рисунка, живой асимметрией флангов, крышей-террасой, на которой расположены цветные тенты-колокольчики, очень активна. В фасаде пробиты узкие проходы в интерьер — через них изнутри открываются кадры внешней природы, дополняющие те величественные панорамы, которые обозримы через стеклянные проемы номеров и с террас верхних этажей.
Своего рода «изображением» на внешних фасадах как Дома, так и отдельно стоящих домиков-квартир становится кладка стен. Они набраны из цветных необработанных камней — зеленых и рыжих туфов местных пород, и взяты, как картины, в рамы из гладкотесаного белого фильзита. Прием этот, известный в народном жилье, здесь впервые применен в большом масштабе. Создавая стенами, облицованными таким образом, метафору листвы, по-разному окрашенной в разное время года, авторы породнили архитектуру с ландшафтом.
Связь с природой, таким образом, осуществляется всеми средствами: тем, как расположено здание, как обнаруживает внешний мир человек, находящийся в нем, тем, как отпечатана на здании природа Дилижанской долины.
Но связь с камнями этих холмов и лесом, покрывающим их, архитектура Дома осуществляет и иначе: вероятно, больше, чем в каком-либо еще комплексе, созданном в Армении, здесь использовано дерево. Резной фриз и балконы внешнего фасада, амфитеатр, спускающийся к холму с левой стороны внутреннего фасада, — только намек на то разнообразие, с которым используется дерево в интерьерах. Наряду с полированными полами из розового камня и кованым металлом дерево — основной материал внутреннего оформления: темные щиты, разделенные балками, составляют кессонированные потолки, дерево составляет ограждения и вместе с гладкими поверхностями в мебели создает живую пульсацию органической жизни в интерьерах.
Интерьеры Дома стали своеобразной ареной и для кованого металла. Возрожденное усилиями художников-профессионалов кузнечное дело в Армении, пожалуй, впервые здесь показало себя в большом жанровом разнообразии. Кованые люстры (художник О. Шарамбеян), утварь для каминов, решетки внутренних лестниц, наконец столбики, на которых подвешен этаж-балюстрада,— ведут свою мелодическую тему, внося в новаторски решенное современное здание дух народного жилья прошлого.
Какую же роль играют произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства в столь ярко выраженном архитектурными и оформительскими средствами образе? Как вводятся они в пространство, уже обладающее образно-пластическими качествами?
Стоит обратиться к тому, как «работали» искусства в других уникальных зданиях

Армении, где автором выступал Г. Погосян (в соавторстве с А. Тарханяном и С. Хачикяном), и мы увидим, что изобразительные, декоративные и дизайнерские формы вводились в пространство каждый раз в соответствии с идейно-образной установкой.
Оригинальным и свежим для Еревана было создание Сада скульптуры у кинотеатра «Россия» (1974). Во Дворце молодежи (конец 1970-х гг.) идея выставочного пространства была введена в здание — здесь есть зал с постоянно сменяемой экспозицией, а «стационарные» объекты располагались по помещениям в виде сильных смысловых акцентов. Так были использованы роспись Арминэ Каленц, гобелен Нелли Асатрян, скульптура М. Мазманяна, такую роль играли люстра, спроектированная Б. Петросяном, и витраж по рисунку самих архитекторов в зале бракосочетания. Наконец, в спортивно-концертном комплексе (1983) скульптура выступала в виде насыщенного изображения фриза на главном фасаде (автор Ф. Аракелян). Привлекая к себе внимание и в известном смысле заменяя собой традиционный фасад, лента яркого изобразительного рельефа создает переход к выведенным в небо гигантским конструкциям, помогает восприятию новой по характеру архитектуры.
Дом творчества кинематографистов вобрал в себя произведения искусства по иной программе, в одно слово ее можно выразить термином «естественность»: они возникают там, где само пространство их ждет.
Дерево выведено из «строительного материала» в отдельные объекты — декоративные рельефные панно. В столовой это панно-вставки с изображением бытовых сцен (автор Г. Погосян). Они не фиксируют взгляд, это часть облицовок, и вместе с тем, если к ним присмотреться, можно обнаружить и рассказ, и лиризм. Резчиками выступили мастера-каменщики, вероятно, именно они и ввели в изображение тот оттенок «кантри-стиля», который тут вполне уместен. Выделяется деревянное панно у входа в кинозал: прекрасно нарисованные литеры армянского алфавита расположены как на листе старинной рукописи или плоскости хачкара на фоне тонкой орнаментальной сети.
Неожиданно и свежо смотрится большой фриз из льняной нити, выполненный в технике макраме (автор Б. Мецатурян). Фриз делит пополам высоту небольшого фойе перед конференц-залом, создавая уют. Это первое в Армении «архитектурное» использование популярной техники ткачества и, надо сказать, удачное.
Самым спорным материалом в Доме выглядит керамика (автор А. Бдеян); расположенная вполне уместно, она не обнаруживает родства с внутренним характером архитектуры. Причем, если большие керамические вазы в фойе первого этажа удалось «выручить», установив на высокие металлические треноги, и теперь они смотрятся как антиквариат, то рельефы из шамота в помещении плавательного бассейна «исправить» невозможно: это повторение аналогичных рельефов, установленных в типовых сооружениях 1960-х годов во многих республиках.
Но наиболее запоминающимся в интерьерах Дома надо признать большой гобелен Нелли Асатрян в конференц-зале. Изобразительно представляя некий знак Армении, ее природы и культуры, он отличается свободой и мастерством исполнения — чертами, которые приходят к художнику с годами. Приятно думать, что к Асатрян эти качества пришли в творческом контакте с лучшими архитекторами республики.
Вернемся к началу: воплощение архитектурного замысла в Доме творчества кинематографистов в Дилижане было результатом соавторства, возникшего между зодчими, заказчиками и строителями. Дело, начатое восемь лет назад, завершено — Дом вышел в жизнь.

Нонна Степанян



Арх. С. Кюркчян. Дом камерной музыки

Театр камерной музыки

В центре Еревана, на Кольцевом бульваре, на месте довоенного филармонического зала появился Дом камерной музыки.
Вкомпоновав здание в зелень бульвара, его автор — архитектор С. Кюркчян уже издали как бы готовит слушателя к общению с несколько непривычной, далекой от стандартов, архитектурой. Окружающая Дом территория решена им как система парковых дорожек, подпорных стен, газонов и цветников, приподнятых над поверхностью земли бассейнов, водных каскадов, которые подводят к мощным объемам самого здания, ассоциирующимся с вырастающей из глубин земли горой. Этот образ возникает от общих очертаний Дома и по мере приближения к нему, получает новые обоснования в материале, его цвете, фактуре. Небольшое здание Дома камерной музыки удивительно цельно и монументально. И в этом сродни образцам классической армянской архитектуры. Единая архитектурная тема решается скупыми, предельно лаконичными средствами — отсюда ясность авторской концепции, отсюда и парадокс Кюркчяна: сведя до минимума архитектурно-национальную атрибутику, использовав обнаженный бетон и стекло, он тем не менее создал абсолютно армянское произведение, блестяще доказав, как важно следовать не букве, а духу национальных традиций!
Образ здания прочитывается сразу, но глубже и более последовательно раскрывается при движении вокруг, вдоль стен. Кюркчян любуется стеной и заставляет любоваться нас и как конструктивной частью сооружения, и как эстетически осмысленным его элементом. Их плавное течение вдруг неожиданно обрывается то глубокой расщелиной, то резким углом; гладкая поверхность прошивается естественной фактурой камня или строгой кладкой. Игре форм и фактур вторит и световая режиссура, которая учла и южное солнце, и оно создает беспрерывный калейдоскоп густых теней и сверкающих поверхностей.
Переступив порог Дома вы сразу же окунаетесь в атмосферу напряженного переживания архитектурного пространства. Здесь нет традиционных ограничительных барьеров — стен и дверей,— разбивающих пространство зала.
Из стен условного «первого этажа» рождается и динамично возносится кристально четкий объем зала, где в заново осмысленном алтаре стоит орган.
Наклонные стены и потолок зала покрыты рельефной фреской, виртуозной импровизацией на тему «Человек и музыка», созданной самим С. Кюркчяном и в эскизе, и в натуре. Выполненная из сложных цветных растворов, она отлично держит весь огромный объем этого своеобразного нефа и просматривается с любой точки, и снизу, и с амфитеатра, ступенями уходящего под купол. Декоративная система фрески не имеет четких, замкнутых границ, а непринужденно располагается на стене, поднимаясь и естественно переходя с одной плоскости на другую, и даже выбирается наружу, за стеклянный фонарь. Построенные в основном на системе вертикалей, перекликаясь с трубами органа, рельефные фрески, подобно величественным формам органа, устремляются ввысь.
Отрезав слушателя от городской суеты и шума, создав особый по атмосфере микромир искусства, Кюркчян тем не менее дает посетителю Дома редкую возможность общения с природной средой — небом, зеленью, водой и светом — через узкие прорези несмыкаемых стен и через огромную прозрачную стену, которая, как объектив, вбирает значительный кусок парка. А снаружи возникает иллюзия «присутствия», когда взгляд, прощупывая массивные каменные стены и тщетно пытаясь проникнуть сквозь узкие проемы внутрь, вдруг получает возможность охватить чуть ли не весь интерьер здания и сцену, и орган.
Одним из основных средств наравне с архитектурными формами, создающими эмоциональную среду для восприятия музыки, стало освещение. Естественный свет проникает сквозь несколько проемов. В зависимости от времени суток проемы создают светлую или темную «раму» органу. Лучи естественного света, пробивающиеся сквозь храмовую полутень, эффектно подчеркивают пластическое богатство и разнообразие пространства, выявляя контрасты фактуры стен: каменной кладки, светлой штукатурки, штукатурки с вкраплениями мерцающего угля и шлака. Органично и тонко вписались в интерьер Дома камерной музыки и спроектированные С. Кюркчяном люстра и бра, которые скорее даже не освещают пространство зала, а светятся, создавая жемчужную мерцающую среду, как нельзя более соответствующую музыке.
Ереванский Дом музыки сразу стал архитектурной и культурной достопримечательностью города.

Карен Микаэлян

Истоки самодеятельного творчества

Государственный музей народного искусства Армении

Межреспубликанская встреча-совещание по проблемам самодеятельного и народного творчества

Время проведения —	2—8 октября 1984 г.
Место проведения —	Ереван, Дилижан, Эчмиадзин.
Организаторы —	Музей народного искусства Армении Министерства культуры Армянской ССР, Союз художников Армении.
Председатель Оргкомитета симпозиума —	О. Шарамбеян, директор Музея народного искусства Армении.
Участвовали искусствоведы —	Еревана, Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Минска, Львова, Шяуляя, Николаева.

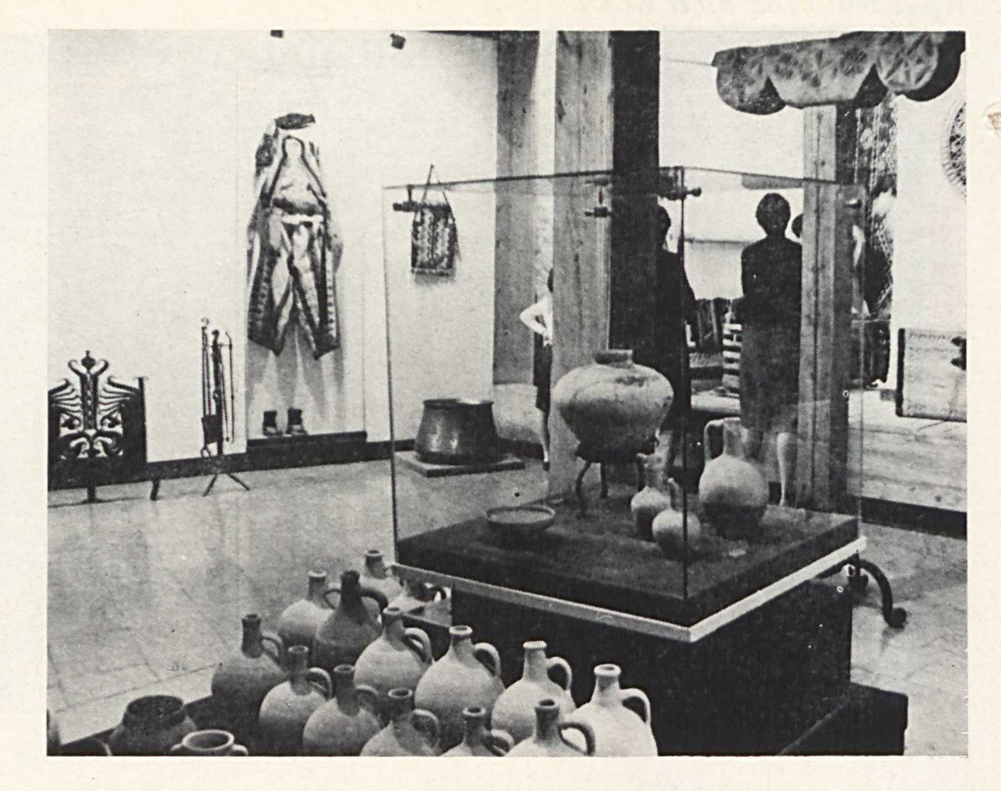
Самодеятельность получает в нашей стране все новые стимулы развития. Растут благосостояние страны, свободное время ее граждан, снижаются трудовые физические затраты, выше становится культурный уровень... Наряду с такими социальными причинами рост самодеятельности объясняется и развитием личностных качеств советских людей — возросла потребность в новых формах и видах общения, увеличился диапазон творческого проявления. Развитие эстетических потребностей — также один из основных стимулов художественного самодеятельного творчества.
Важно, безусловно, и то, что на сегодня уже накопился значительный опыт управления самодеятельностью, сложились гибкие и разнообразные формы организации, создан и необходимый по количеству и уровню квалификации отряд специалистов — руководителей кружков, домов творчества, методических центров.
Примечательно и то, что за последние годы возникла потребность в теоретическом осмыслении многих явлений, порожденных самодеятельным творчеством. Взгляд на самодеятельность как некую периферию искусства обнаружил свою поверхностность, все очевиднее становится тот факт, что именно в самодеятельности наиболее непосредственно проявляются и уровень культуры общества, и ее характер, и специфика. В связи с этим изучение общих, региональных, национальных особенностей развития самодеятельности приобретает особую актуальность. Это дает возможность увидеть не только конкретную реальность самодеятельного творчества, но также понять и некие общекультурные процессы по стране и отдельным регионам, уяснить характер их взаимозависимости... Именно в этом плане симпозиум, прошедший в Ереване, оказался очень продуктивным. Думается, что еще не раз специалисты столкнутся с размышлениями о самодеятельности, навеянными тем материалом, который представил этот симпозиум.
Продуктивность этого совещания в Ереване можно объяснить двумя причинами. Своеобразие исторических культурных традиций Армении отразилось и на процессах самодеятельности. Ее значимость в культуре, взаимодействие с профессиональным и народным искусством носят здесь иной характер, чем в других регионах страны. Яркая характерность местной культурной ситуации и особая окрашенность всех процессов позволяли особенно наглядно увидеть и расчленить в этих процессах общее и специфически местное, региональное.
Межреспубликанский симпозиум давал возможность сравнить ситуацию самодеятельности в Армении с другими регионами. И специалисты воочию увидели то, что самодеятельность имеет очень разные проявления и смыслы в различных регионах страны. Представительные всесоюзные выставки как бы сглаживают это несовпадение: произведения попадают туда, пройдя многие фильтры выставкомов. Это уже само по себе повод для размышлений.
Вторая причина успеха симпозиума заложена была в его организации: хозяева дали возможность участникам за короткий срок очень подробно ознакомиться с историей и практикой культуры Армении. Участники симпозиума побывали в исторических, этнографических, художественных музеях, музеях-персоналиях; осмотрели исторические памятники античности, средневековые, нового времени; посетили мастерские художников, народных мастеров; познакомились с новыми архитектурными объектами, работами монументалистов, художников-прикладников; имели возможность почувствовать разнообразие природных ландшафтов страны; пообщаться с разными представителями этой культуры... Это и дало возможность увидеть, что самодеятельность в Армении — это предметное, вещественное проявление развитой исторической памяти, культурного самоутверждения этноса.
Из всего этого и родился особый поворот темы самодеятельности, который проявился за «круглым столом», проведенным организаторами.
Чтобы дать почувствовать читателю некий новый аспект разговора о самодеятельности на симпозиуме в Ереване, мы предлагаем подборку выступлений участников «круглого стола». Материалы публикуются с сокращениями.

Нонна Степанян

Ереван

«Самодеятельное искусство» — так принято называть этот сложнейший феномен у нас в стране, но одновременно и у нас, и за рубежом он имеет и другие названия. «Искусство самоучек», «искусство наивов», искусство примитивистов, «искусство воскресного дня», «искусство семи воскресных дней в неделю», «творчество любителей» — эти названия имеют такое же свободное хождение и фиксируются в литературе. Понимаем мы друг друга и тогда, когда произносится слово «лубок», и даже тогда, когда весь этот круг явлений называется «народное искусство»... Как видим, название не обладает пока определенностью.
Терминологическая свобода, возможно, является на сегодняшний день самой правильной позицией и отражает характер явления, но тем не менее надо очень осторожно применять в отношении искусства самоучек термин «народное искусство». Вопросы уточнения терминов неразрывно связаны с определением места самодеятельного искусства в современной культуре. Современное «самодеятельное искусство» имеет историю, и именно при

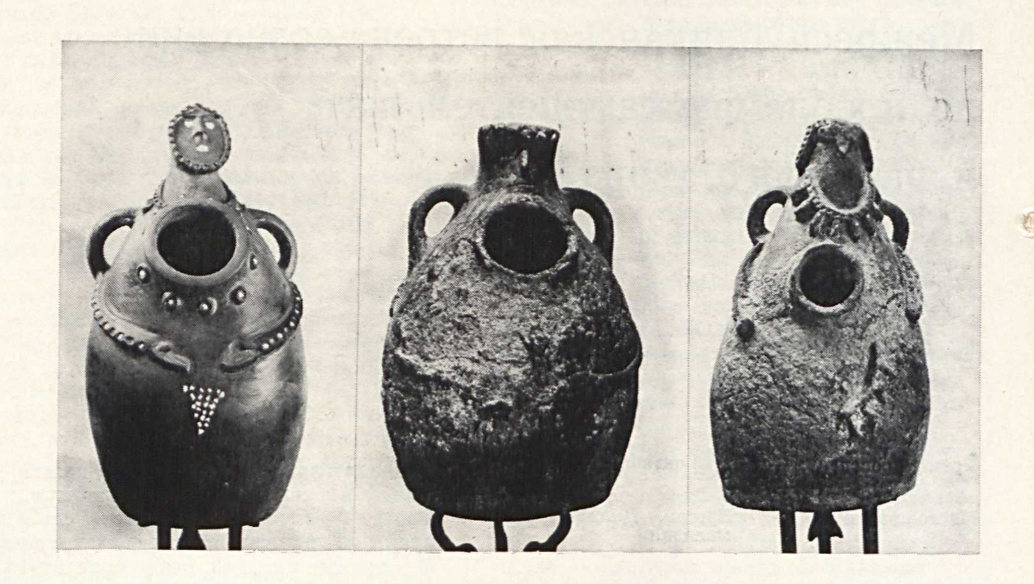
«Круглый стол»
по вопросам
самодеятельного
и народного творчества
Д. Цицишвили,
Н. Степанян,
А. Багдасарян,
С. Мурадян в перерыве
между заседаниями
Участники симпозиума
смотрят экспозицию
филиала Государственного
музея народного
искусства
Д. Цицишвили
и ткачиха Л. Шахбазян
Участники симпозиума
знакомятся
с экспозицией музея

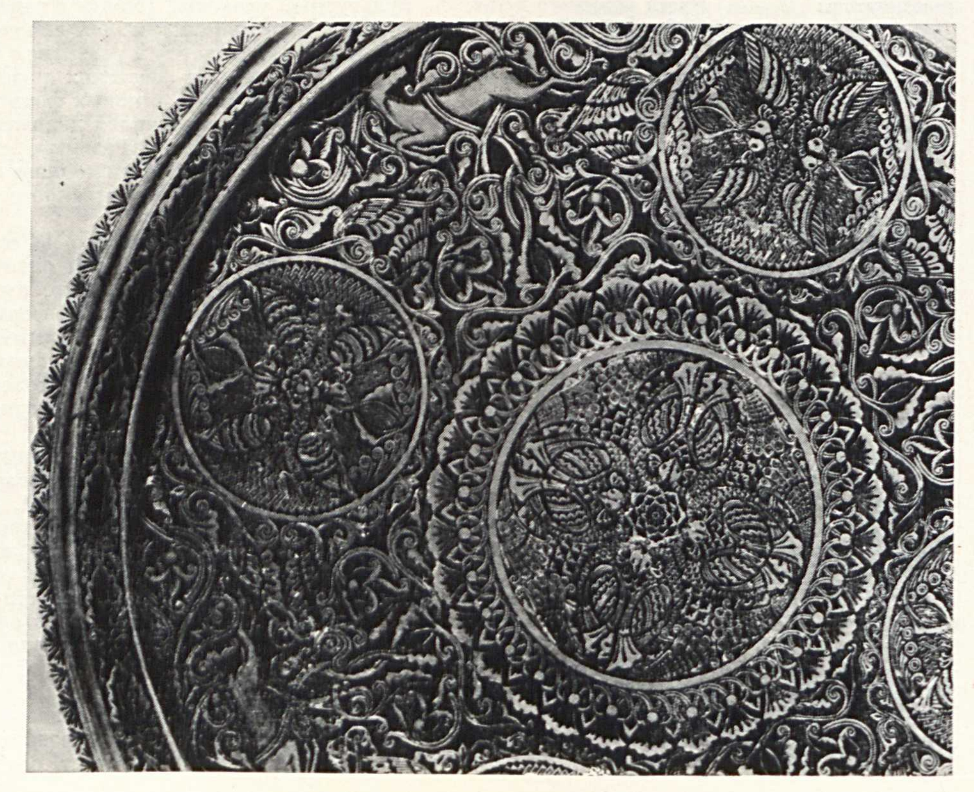


Фрагмент
экспозиции музея

Традиционные
керамические солонки

М. Ованесян
Декоративное блюдо
Металл
Фрагмент





анализе этой истории, на сопоставлениях, мы можем прояснить для себя его характер.

Сказанное важно в отношении такой республики, как Украина. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Украины многим обязано как классическому крестьянскому фольклору, так и «самодеятельным мастерам». Количество художников-профессионалов, программно разрабатывающих линию народных традиций в области керамики, ткачества, резьбы по дереву, цветного выдувного стекла, на Украине особенно велико. Но в большей или меньшей степени сказанное касается каждой из наших республик. Поэтому разговор о сути самодеятельного искусства, его роли в современности и возможных перспективах его развития — повсеместно назревший разговор.

Знакомство с произведениями самодеятельных мастеров, где бы оно ни происходило—в Киеве, Вильнюсе, Тбилиси, Ереване, — приводит к мысли об их поразительном родстве. Не только с фольклором и впечатлениями от ученого искусства они связаны, их сближает, как в репертуаре, так и в манере, сходство с общим для всего мира детским рисунком. Иногда под опусом самодеятельного мастера (а это зачастую не только взрослый, но и ушедший на покой человек) можно подписать «7 лет», и мы не заметим мистификации. На материале искусства самоучек, в не меньшей мере, чем на материале детского рисунка, возможно изучение психологии творчества, его побудительных причин. Цель самоучки, как и у ребенка,— выразиться, выхлестнуться, зафиксировать «свой мир», олицетворить свои воспоминания. В нем нет барьера, который обязательно есть (не может не быть!) между искусством и жизнью.

Житейские обстоятельства самодеятельного мастера гораздо теснее спаяны с его творчеством, чем это есть в работах профессионала — тут эти связи опосредованы школой и социальным характером заказа. Вероятно, именно поэтому в тех случаях, когда самоучки оказывались личностями исключительного дарования, в их произведениях могли с особой силой воплотиться основные черты пластического мышления народа.

У нас принято говорить преимущественно о радостной, жизнеутверждающей стороне творчества самодеятельных художников. Но продолжать «эйфористический» стиль изучения творчества самоучек — значило бы топтаться на одном месте. В самом позыве к творчеству иногда нетрудно увидеть желание избавиться от навязчивой мысли. Такие работы есть у Руссо, у Генералича, у Гаянэ Хачатрян, у Катерины Билокур. Элемент аутотерапии, который есть и в профессиональном искусстве, в искусстве любителей, «наивов», имеет особое значение. К сожалению, у нас мало этим занимаются. В самодеятельности немало еще неисследованных проблем.

Мастера самодеятельного искусства живут среди нас. Они ищут контакта с художественной общественностью, ищут поддержки. Создаются условия для постоянной с ними работы, организуются выставки, их произведения публикуются. В ряде наших республик есть постоянные музейные экспозиции самодеятельного искусства. Государственный музей народного искусства Армении также располагает такой экспозицией, и это дает специалистам, приехавшим на симпозиум, благодатный материал для обмена мнениями.

Асмик Сосоян

Ереван

Так уж повелось, что самодеятельные художники республики проявляют живой интерес к нашему музею. Не только потому, что мы периодически покупаем и выставляем их работы, но и потому, что музей является местом, где они могут получить хороший совет, доброе наставление. Специфика нашего музея такова, что мы имеем дело не только с экспонатами, но и с живыми людьми — самими мастерами. Задача терпеливого и настойчивого поиска способов и путей творческой помощи мастерам, методика их обучения — очень сложная задача, и решить ее конкретно и однозначно для всех случаев нельзя. Смысл нашей работы с мастером заключается не столько в последовательном преподнесении определенной суммы практических навыков, сколько в развитии способностей художника-любителя. Мы стараемся разглядеть самобытность художника, выявить его одаренность, помочь мастеру раскрыть свой талант. И ищем такие пути, принципы, в которых учитываем и общие особенности самодеятельного творчества, и максимальные возможности для индивидуального творческого роста мастеров, каждый из которых не повторяет другого по своим способностям.

Практика общения с художниками и изучения их творчества показала также, что занятие самоучек в изостудиях не всегда положительно влияет на их деятельность, на развитие их искусства. Многие, покидая студию, как правило, превращаются в нечто среднее между профессионалом и самоучкой. Подобные случаи усложняют наши задачи, потому что выявить у такого самодеятельного художника свойственный ему образ мышления становится подчас намного труднее, чем это можно было бы сделать раньше. Поэтому мы считаем, что учить самоучек общей грамотности рисунка, как обычно учат его в изостудиях, не следует. Пусть самодеятельный художник рисует по-своему, главное, чтобы в творчестве он проявлялся полно и многогранно. Именно таким он нам и нравится. А произведения его от этого приобретают бо́льшую самобытность, становятся более притягательными.

В задачу нашего музея входит не только коллекционирование работ самодеятельных художников, но и их пропаганда. В связи с этим важное значение для художников приобретает организация выставок. Выставка превращается не только в яркое событие для мастера, но и становится поводом для встречи со зрителем, общения с другими мастерами. Оценка же экспонируемых произведений со стороны других способствует также активизации творчества художника. Критерием отбора произведений для постоянной экспозиции музея служит художественная ценность работы. Почти каждая из представленных в экспозиции работ содержит открытие мира. В них легко распознается душа художника.

Эсма Аветисян

Ереван

Музей народного искусства Армении широко занимается также и самодеятельным творчеством. Такой аспект работы музея объясняется конкретной исторической ситуацией развития ремесел в Армении.

Начиная с последней четверти прошлого века деятели культуры, общественные организации Армении проявляют особый интерес к творчеству масс. В это время формируются связи профессионального искусства с городским ремеслом. Так, в 1875 году известный Вардик Кемхачян, по совету профессиональных художников, изготовил две консоли, над которыми работал в течение целого года. В связи с этим журнал «Арарат» писал: «На этой деревянной консоли были выгравированы дикие животные, птицы, горы и поля, и все это так естественно и живо, что единственным недостатком считалось то, что мастер не смог созданным им существам вдохнуть живой дух» («Арарат», 1875, Вагаршапат, с. 437). Из того же журнала мы узнаем, что группа армян-патриотов основала «Общество всенационального армянского промысла».

Достойно внимания и то, что руководители армянских общин и церковные предводители начиная с 70-х годов XIX века принимают меры для активизации народных промыслов. На основе особого циркулярного послания патриаршества в 1896—1900 годах при армянских школах и приютах создаются специальные мастерские. Так, дети Себастийского приюта в числе прочих изделий изготовили художественные кресла, «тонкие и изящно гравированные, которые отразили роскошь восточного вкуса», — писал журнал «Арарат» в 1909 году.

Дети из приюта в Ерзынка изготовляли ковры и выполняли вышивки. В Ване и Малатии дети занимались среброделием. Важно отметить, что для обучения юношей и девушек этим ремеслам были приглашены профессиональные специалисты. На рубеже веков появилось распоряжение о преобразовании приютов в училища народных ремесл. Причем, как указано в уставе этих училищ, «юноши, проявившие особые способности, по решению национального совета будут направлены в Европу — в специальные высшие учебные заведения для усовершенствования своей профессии». Остальные выпускники получали право открывать свои мастерские. Из всего этого следует, что в Армении взаимодействие профессионального искусства, городского ремесла и народного творчества издавна складывалось в реальной практике.

После установления Советской власти в Армении были созданы условия для дальнейшего развития этой традиции. Творческое содружество профессионального художника с народным мастером и ремесленниками обрело в новое время несколько направлений. Профессиональный художник, хорошо знающий богатые традиции национального искусства, помогает народному мастеру определиться в современной архитектурно-предметной ситуации. Этому принципу следует в своей работе с народными умельцами художник Ованес Шарамбеян. Примером этой деятельности О. Шарамбеяна является его творческое содружество с мастером по обработке металла Григором Григоряном. Тонкий вкус профессионального художника, его глубокие знания национальных традиций в сочетании с мастерством потомственного кузнеца дают великолепные результаты. Созданные ими перила, оконные решетки, светильники украшают сегодня учреждения, музеи, дома отдыха. Нередки также случаи, когда профессиональный художник и народный мастер совместно выполняют работу: мастер выступает в качестве исполнителя эскизов, созданных профессионалом-художником. Так, большой вклад в создание изделий с деревянной резьбой вносит Григор Ханджян. При реставрационных работах в Ереване, Гладзоре, Гегарде по его эскизам созданы капители, колонны, двери, мебель.

Г. Ханджян консультирует резчиков по дереву — Саркиса Погосяна, Павла Хачатряна, когда они работают над своими композициями.

В последние годы и другие художники — В. Согомонян, Г. Солахян, В. Петросян стали работать совместно с мастерами. Взаимосвязи профессионального, народного искусства, самодеятельного творчества и ремесла — давняя и плодотворная традиция Армении.

Витенис Римкус

Шяуляй

В практике и в теории художественной жизни Литовской ССР утвердилось определение, что современным народным искусством является все художественное творчество народа, рождающееся за пределами профессионального искусства, включая сюда и явления все еще сохраняющегося традиционного народного искусства, и самодеятельное творчество, и деятельность кружков, и работу ремесленников и кустарей, и художественных народных промыслов.

В настоящее время в Литве в области профессионального искусства работают художники с высшим специальным образованием и только в редких случаях — со средним художественным образованием. Все остальные, в том числе и воспитанники техникумов прикладного искусства, примыкают к мастерам народного искусства. Такая дифференциа-

ция художественной жизни Литвы уже приобрела некоторую стабильность. Конечно, в этом присутствует немалая доля спорности и противоречивости, но здесь решающую роль сыграла сама жизнь, естественное приобщение и самих людей, и их творчества к тому или иному руслу развития.

Часто выдвигается вопрос о всеобъемлющем теоретическом определении народного искусства, но его все еще пока нет. Это прежде всего потому, что само народное искусство является динамичным, развивающимся феноменом.

Судя по организационной практике, формальное разделение народного и самодеятельного искусства основано не столько на различиях в способе производства и художественной структуре, сколько на видовом различии искусства: декоративное и прикладное — это народное, изобразительное — это самодеятельное. Примерно по такому принципу организовывались отдельные всесоюзные выставки народных художественных промыслов и самодеятельного творчества. Но в тех случаях, когда вид или жанр соответствовал и той и другой выставке, одни и те же авторы участвовали в обеих экспозициях. Так, например, было со всей литовской деревянной скульптурой, да и со многими другими видами и жанрами. Общество народного искусства Литовской ССР — творческая и производственно-хозрасчетная организация, объединяющая всех мастеров и любителей всех видов народного изобразительного и прикладного декоративного творчества — около 2350 народных мастеров и самодеятельных художников.

В развитии современного литовского народного искусства важную роль играют семинары. Семинары — самостоятельная, автономная коллективная единица — на какое-то время сплачивают людей, объединяют их единой целью. Вторая функция семинаров — учебная, педагогическая, воспитательная. Каждый семинар — это как бы школа ремесла, где художники-профессионалы и известные народные мастера помогают советами менее опытным любителям. Воспитательная функция семинаров особенно возрастает там, где совместно со взрослыми работают и учатся подростки и дети. Важна и третья — творческая функция семинаров: во время семинаров создаются уникальные, значительные произведения — мемориал «Аблинга», «Дорога Чюрлёниса»... Семинары — это и форма активного отдыха, особенно для тех людей, которые в обычное время не могут полностью отдаться любимому делу.

В последнее время в Литовской ССР получили распространение так называемые «дни ремесел». Во время праздника ремесел народное искусство втягивает в свою орбиту музыку, танцы, представления, даже народную кулинарию, а также и «нехудожественные» ремесла. Проходят соревнования по подковке лошадей, пилке дров, прядению и т. д. Все это наглядно показывает и напоминает об изначальной материальной природе народного искусства, о нераздельности ремесленного и художественного в реальной повседневности.

Самая большая часть неорганизованных любителей работают в одиночку, в кругу семьи, пример — вязальщицы. Долгое время в республике высказывалось мнение, что вязание — не народное искусство, а домашнее рукоделие. Но сами вязальщицы заставили изменить взгляд на этот вид, и сегодня вязаные изделия — один из самых популярных экспонатов на выставках народного искусства.

Но все-таки выявление границ между этими формами творчества представляется важным для уточнения, внутреннего строения мира искусства.

Валерий Малина

Николаев

Ответственность за уровень развития практики самодеятельного и народного творчества у нас в стране сегодня возложена на областные научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы (ОНМЦ НТ и КПР) системы Министерства культуры СССР. Однако вопросы теории народного и самодеятельного творчества разрабатывают академические институты, почти никак не связанные с работой центров народного творчества. Так и получилось, что институты и методические центры, теория и практика существуют изолированно, сами по себе. Правда, у нас в республике в последнее время к работе в центрах привлекаются видные специалисты из Института искусствознания, фольклора и этнографии имени М. Т. Рыльского АН УССР для подготовки научно-методических разработок, участия в выставкомах, жюри, семинарах, праздниках ремесел и т. п. Польза от таких контактов немалая. Но это скорее эпизоды, чем система.

В методических центрах штатными методистами по изобразительному искусству нередко состоят историки, филологи, музыканты, инженеры, а то и просто хорошие люди. В таких случаях, естественно, не может быть речи ни о методической, ни тем более о научной деятельности.

Здесь шла речь о преемственности художественных традиций в народном творчестве Армении, и это заслуживает всяческого уважения. Но это особая, местная ситуация.

О развитии декоративно-прикладного искусства в рамках деятельности центров вести разговор сложнее. С одной стороны, необходимо всячески поощрять желание людей овладеть навыками ручного труда, а с другой — направлять эту естественную потребность в русло художественных традиций. Как это сделать? Можно ли осудить человека за то, что он каждый вечер «творит» композиции в технике макраме, а не создает традиционные ковровые ткани? Безусловно нет. В том и другом случае человек делает вещи и предметы, необходимые в быту. Делает без принуждения, по собственной воле, с охотой. Чего еще желать?

Но все же как учить языку народного искусства? Особенно если рядом нет опытного мастера, если традиция утрачена? В исторических центрах народного искусства, художественных промыслах нет такой проблемы, там каждый с детства умеет делать все, и все умеют делать все. Поголовная художественная грамотность. Но что делать, если на территории области, региона нет организованных промыслов? Значит нужны студии. И у нас в селе Лысая Гора Первомайского района работает студия узорного ткачества, студия народной керамики работает в селе Адамовка Врадиевского района.

Но высшей формой организации мастеров народного творчества на местах становится сегодня сельский фольклорно-этнографический центр. Такой центр в Николаевской области создан в селе Синюхин Брод Первомайского района. Это как бы «архив среды», состоящий из жилища, двора, хозяйственных построек, приусадебного участка. Большую роль в создании образа центра призваны сыграть произведения народного искусства, предметы быта, утварь, декор народного жилища, средства передвижения, ограда усадьбы, ландшафт, природное окружение.

В Литве есть Общество народных мастеров, в Николаевской области — объединение мастеров народного изобразительного искусства «Прибужье». В других местах наверняка есть такие или похожие самодеятельные организованные группы. Так что формы организации — разнообразные и гибкие, а вот критерий в самодеятельном творчестве единый, общий для всех — искренность в чувствах и высокое мастерство. Остальное подскажет жизнь.

Тамара Придатко

Киев

Путаницу в терминологию вносит не только теоретическая неотработанность терминов, но и реальная практика, за темпами которой мы не всегда поспеваем. Что мы наблюдаем? Сейчас даже выходцы из потомственных династий предпочитают в дополнение к отцовской школе получить еще и диплом. Как называть такого художника — профессионалом или самодеятельным?

Или другой пример.

Уже несколько лет Худфонд проводит аттестацию мастеров, которые работают в его системе или на договорных началах сдают свои изделия на комиссионную продажу в салон Худфонда. Прошедшие аттестацию получают удостоверение «мастера народного творчества». И вот рядом существуют «народные мастера» и «мастера народного творчества». Непосвященный разницу вряд ли уловит, будет утверждать, что это одно и то же. А ведь по существу это совсем не так. Получающие упомянутые удостоверения — в большинстве люди, имеющие основную профессию и занимающиеся самодеятельным творчеством в свободное время. Учитывая требования Худфонда — создавать «украинские сувениры», они стараются работать в стиле традиционного декоративного (заметим «декоративного», так как «другие» виды не принимаются на комиссию) искусства и этим «зарабатывают» право на звание «мастера народного творчества». Таким образом, «мастера народного творчества» отличаются от «народных мастеров»-профессионалов, работающих в стиле традиций не под натиском худсоветов, а потому, что эти традиции близки им и понятны, как близки и понятны окружающая природа, быт, уклад жизни.

Как видим, нечеткость в терминологии влечет за собой путаницу в практической работе. Остается добавить, что Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР включает в свою экспозицию не только произведения народного искусства, но и работы художников-профессионалов, подводя их тем самым под ранг народных мастеров.

Часто на выставки самодеятельного творчества организаторы требуют работы декоративного искусства, лишь выполненные в традициях края, но ведь это в основном традиции крестьянского искусства. А как быть с работами самодеятельных художников, которые живут в городах и не связаны с этими традициями? Самодеятельное искусство может тяготеть к традициям, но может быть и свободно от них. Своих же традиций оно не вырабатывает.

О традициях в самодеятельном творчестве можно говорить лишь в очень широком смысле — как о традициях культуры данного народа, нации. Пример тому — что видим мы тут, в Армении.

Григорий Островский

Львов

Думается, что немалая часть противоречий во мнениях и суждениях проистекает из-за размещения «под одной крышей» весьма разнородных явлений. Одно дело — художественная «студийная» самодеятельность с ее ориентацией на образную систему профессионального искусства, другое дело — собственно народная живопись. Существование и развитие первой, вероятно, правомерно и необходимо, но диктуется оно не столько созданием самодеятельных художественных ценностей (здесь они не самое главное!), сколько культурно-просветительной деятельностью общества, более широко — интересами эффективного функционирования художественной культуры, реализующей свои важнейшие коммуникационные, познавательные, воспитательные и иные свойства.

Что касается той живописи, которую мы решаемся называть не самодеятельной (хотя по способу бытования у них много общего), а народной, то очевидны по крайней мере два отличия от самодеятельности. Во-первых, творчество художников этого типа очень определенно — сознательно или интуитивно — ориентировано не на средства и приемы профессионального искусства, а на фундаментальные основы фольклорной изобразительности. Во-вторых, в этом качестве оно входит в сферу не столько функционирования художественной культуры, сколько создания эстетических ценностей,

Традиционные солонки
Мастер А. Мартиросян

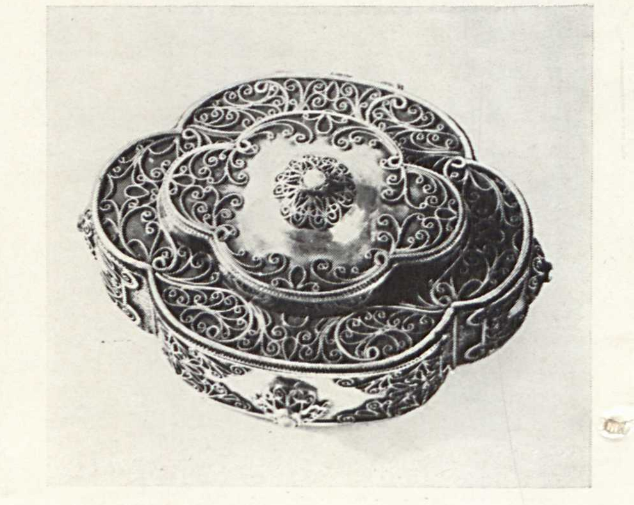
А. Гулян
Натюрморт с рыбой
Х. м.

Э. Исканян
Портсигар
Эмаль, позолота

Г. Амирян
Из жизни прошлого
Х. м.

Мастер-ювелир Арцрун Берберян обучает дочь традиционному ремеслу

Мастерская ювелира А. Берберяна



Оформление вестибюля в музее народного искусства

Декоративная ваза
Базальт

С. Саакян
Лев
Металл, литье, ковка

В. Айдинян
Бокал «Гранат»
Серебро, перламутр, альмандины

Ваза
Серебро
Начало века

Декоративная ваза
Базальт

Л. Геворкян
Браслет и гривна

Декоративная ваза
Резьба по дереву

Д. Джербатян
Шкатулка

На стр. 19
А. Арутюнян
Фрагмент придорожного знака у Герардского монастыря

то есть является искусством в самом прямом и точном смысле понятия.
Сейчас, когда в силу объективных социально-экономических закономерностей существенно ослабла, а порой и вовсе исчезла утилитарность старого народного искусства, а с этим и удельный вес его декоративно-прикладных форм, все более сближающихся с сувенирным производством, заметно возрастает роль станковой живописи. Она уверенно берет на себя функции современного народного творчества в широком смысле понятия, как выразителя народного эстетического сознания.
Что касается индивидуального начала современной народной живописи, то это связано с существенными сдвигами в художественной культуре и самосознании нового времени.

И, наконец, вопрос о традициях современной народной живописи.
Возьмем для примера русское искусство. Не будем сейчас углубляться в даль веков и искать истоки народной живописи в новгородской иконописи или северных письменах; попытаемся выстроить изобразительный ряд, принадлежащий новому времени. Живописный лубок (иными словами, народная станковая картина), возникший в середине XVIII века, претерпев немало существенных трансформаций, дошел практически до наших дней. Бытовой портрет второй половины XVIII — первой половины XIX века, в его городском, ремесленно-цеховом варианте, оставил нам множество превосходных «примитивных» портретов купцов, мещан, крестьян. Русская живописная вывеска XVIII — начала XX века, известная нам, к сожалению, лишь по немногим оригиналам, создала, несомненно, большую и богатую изобразительную традицию. Домовая роспись, тагильские и жостовские подносы, расписные городецкие прялки, возникшие на скрещении крестьянских художественных промыслов и городского народного искусства. Сценография фольклорного театра («балаганная» живопись и т. д.), памятные всем базарные «ковры» и панно-задники провинциальных фотографов, в которых под пластом ярмарочного кича угадываются архетипы фольклорной изобразительности.

Почему же это не традиция современных народных живописцев?! Не так уж важно, осознают ли они свою причастность к ней или нет; важнее, что на протяжении двух-трех столетий эта традиция, то выступая на поверхность, то уходя в глубинные пласты, существовала и продолжает существовать. Если обратиться к другим примерам, взятым, скажем, из украинской или армянской художественной культуры, то результаты, — разумеется, с учетом национальных особенностей — окажутся сходными.

Мне кажется, что при таком историческом подходе проблема современной народной живописи не повисает в воздухе, словно невесть откуда взявшаяся, а обретает надежный грунт. Лишь ощутив его под ногами, можно устремляться и к конкретным исследованиям вопроса, и к более широким теоретическим обобщениям.

Эраст Кузнецов
Ленинград

Во всех попытках уточнения терминов — самодеятельное, народное — мы обнаруживаем ничем не оправдываемую узость. Как не вспомнить ранние космологические представления, по которым человек ничтоже сумняшеся почитал свою планету центром Вселенной и никак не мог разобраться в движении звезд и планет вокруг этого центра. Все стало на свои места, и движения звезд и планет оказались достаточно простыми, как только человек осознал себя гражданином Вселенной, а свой дом, пусть родной и единственный,— крохотной частицей необъятного мира.

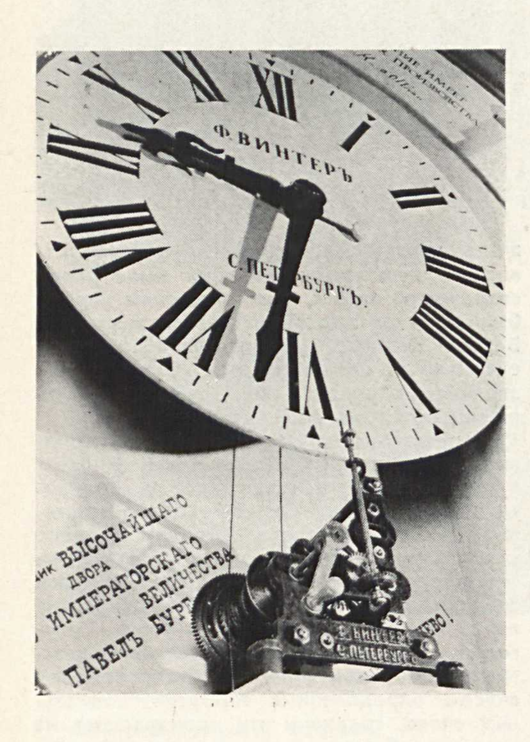
Не пора ли и нам осознать себя гражданами всего мира эстетического освоения действительности? Вряд ли это легко дастся, и вряд ли мы способны полностью отрешиться от понятий воспитавшей нас художественной системы.
Есть великое множество разных способов эстетического освоения мира — его видения, интерпретации, осмысления. Некоторые из них были полноценно реализованы в национальных школах, некоторые же остаются в потенции.
Каждый из художников, не ограниченных принадлежностью к определенной школе, вслепую ищет возможности передать свое индивидуальное мировосприятие и в этих поисках чисто интуитивно наталкивается на тот способ, который ему ближе, органичнее.
Здесь в разговорах о самодеятельности мы критерий художественности подменяем разговорами о «чистоте», «незамутненности», «наивности» и проч. Не спорю, все эти качества могут быть нам чрезвычайно милы, но их также недостаточно. Будем справедливы и здесь: на выставках самодеятельного творчества произведений искусства тоже немного, да и смешно было бы полагать, будто неумелость сама по себе способна создать искусство.
Очевидно, имеем ли мы дело с «ученым» или «примитивным» творчеством, критерий художественности один — наличие содержательной формы, того совершенно загадочного для нас пока (а может быть, и навсегда) стыка, на котором совершается переход формы в содержание и обратно, без которого форма остается пустой оболочкой, а содержание — совокупностью идей, мыслей, чувств, не становящихся достоянием зрителя, а значит и не становящихся содержанием.
Художественная форма возникает и воздействует по законам человеческого восприятия. Оно, конечно, сильно корректируется воспитанием, привычкой, традицией, но основы его едины для всего человечества. А значит и существуют общие, фундаментальные законы художественной формы, не сводящиеся к законам ни «ученого» европейского искусства, ни традиционного японского, ни африканского, ни искусства Пиросманашвили, ни искусства Руссо, а объединяющие их всех, стоящие над ними. Не поняв этого, мы не приблизимся к решению наших понятийных и терминологических споров.

Читатель, наверное, обратил внимание, что основной темой «круглого стола» стала тема целостности культуры. По поводу самодеятельности это новый поворот разговора. Обычно специалисты стремятся разграничить понятия профессиональное — народное — самодеятельное или, напротив, стереть какие-либо границы этих понятий. В данном случае возникла потребность увидеть явления в широком кругу взаимосвязей.
И, как уже говорилось, к такому повороту побуждала реальность культуры Армении.
В Армении как-то особенно остро ощущается во всей атмосфере общественной жизни, в культурном сознании каждого отдельно взятого человека историческая целостность культуры. Чувство истории определяет интонации творчества художников, архитекторов, определяет поведенческие нормы в обществе, оно формирует и духовный и предметный мир людей. И это не глубоко скрытые взаимосвязи, а наглядные, явственные. История культуры обрела в Армении масштаб экологической проблемы. Горы Армении, ее родники, храмы, традиции в этой культуре — это явление одного ряда. И это не желаемый, а реальный факт современной культуры народа. Таких проблем, как спасти исторический памятник, сохранить памятное место в ландшафтной чистоте, возродить народную традицию — словно бы и нет: памятники ухожены, традиции живы, экологическое сознание присутствует.
Такой задачи — воскресить, сделать доступной этническую художественную традицию — в Армении нет. Исторические условия развития народа были таковы, что воспроизводство культурных традиций было равно сохранению этноса, духовные силы народа были сконцентрированы на этой задаче.
В этой ситуации самодеятельность тоже оказывается не безродным, безкорневым явлением. Впрочем, такого, кажется, и быть не может в армянской культуре.
Самодеятельность, как и в других регионах страны, тут, в Армении, тоже не имеет художественного канона, подобно народному искусству; не отличается она и тяготением к стилистическому единству, подобно профессиональному искусству. И все же она имеет здесь свое особенное лицо, свои традиции. Это традиции городского ремесла со своими критериями качества — многодельности, уникальности, и со своими эстетическими критериями, обусловленными вкусом определенных городских социальных слоев, традиции эти произрастают из истории собственной художественной культуры.
Означает ли все сказанное, что самодеятельность Армении не имеет своих проблем! Оказывается, напротив, они здесь есть, и проблемы эти совсем не просты.
Древнейшая культура Армении усилиями археологов, историков, этнографов превращается в реальный, научно документированный факт. Богатство истории, активная включенность многих пластов культуры в реальную практику и сознание современников неизбежно вынуждают каждого конкретного человека решать вопрос: как соотнести себя, свой духовный мир, свой образ жизни с этой громадой культуры и громадной обязанностью продолжить ее конкретной, своей жизнью!
Образный мир, специфические навыки художественного ремесла разных исторических этапов этнической художественной традиции: жертвенники эпохи Урарту, античные ритоны, средневековые потиры, игольные кружева начала века — все помнят и воспроизводят сегодня мастера Армении.
Однако сознание, в котором «история пластуется неуклюже», имеет свои издержки. Их можно заметить и в самодеятельности Армении.
Но наряду с этим художественная практика обнаруживает в культуре наличие неких неизменных опор. Среди других это и самодеятельность, она имеет здесь несущую, базовую функцию в культуре. Прочность и хрупкость культурных традиций в Армении особо наглядно связаны с личной ответственностью каждого человека за судьбу культуры, с его личной культурной деятельностью — самодеятельностью. В традиции самодеятельности, в этом широком ее понимании, секрет жизнеспособности и особой прочности культурных традиций Армении.
Думается, что исторический и сегодняшний опыт Армении по стимулированию и культивированию ремесла в рамках этнической культурной традиции окажется ценным для всех тех, кто задумывается о формах и методах развития самодеятельности.

Публикацию по Армении подготовили: текст — А. Сафарова, фото — С. Онанов

Часы и время

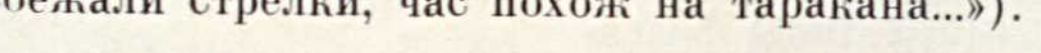
Алексей Тарханов

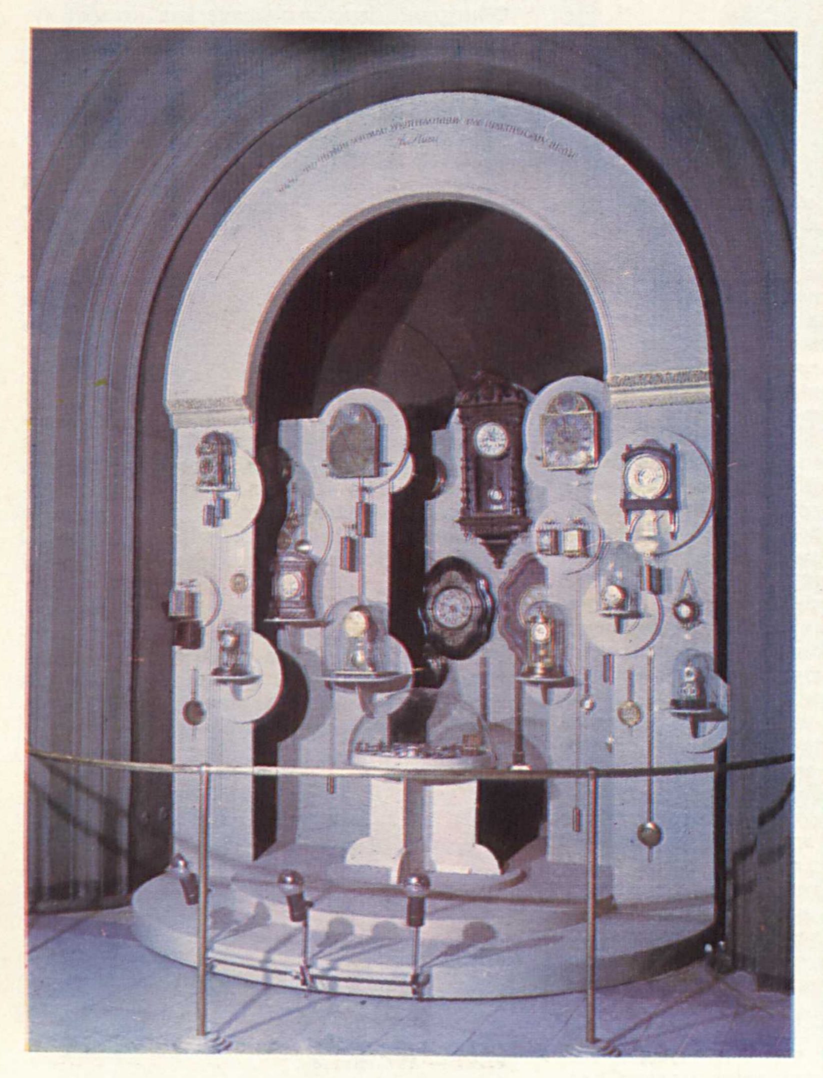


На стр. 20—23
Музей
«Часы и Время»

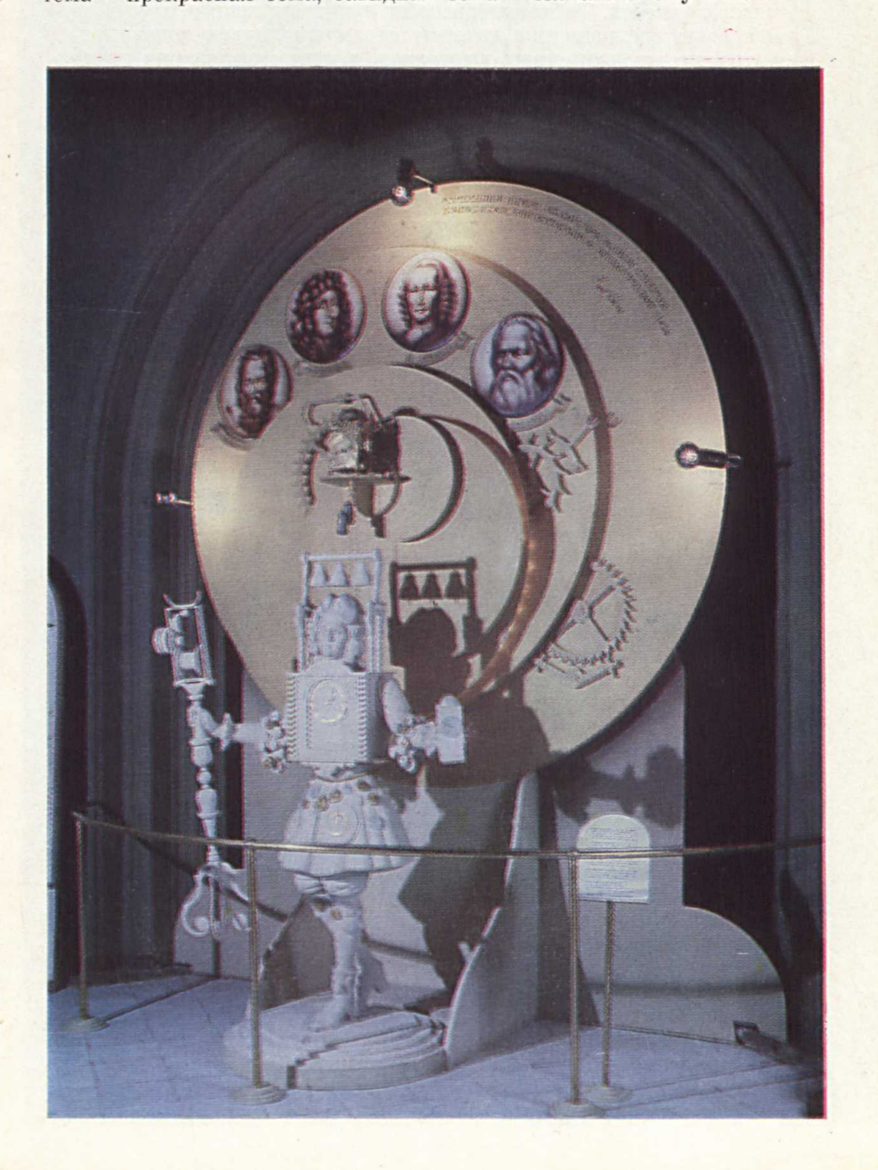
Фрагменты
экспозиции

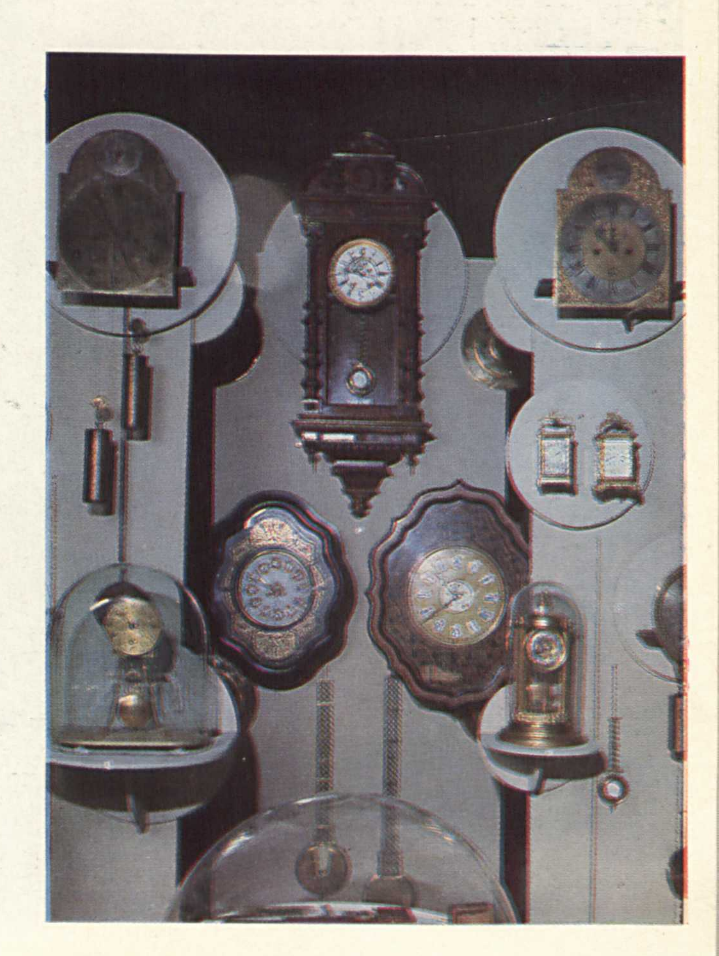
«Часы и Время» — новый музей во Владимире.
О Времени не скажем ничего. Самый безжалостный персонаж веселого античного пантеона, собственных детей пожирающий Кронос — вот что такое время. «Годы, проходя, похищают у нас единственное» (лат.), «Потерянного времени не воротишь» (англ.), «Время за нами, время перед нами, а при нас его нет» (рус.). И довольно о нем.
Время нам представляют часы. Нет более странного предмета — и все это знают. Они не измеряют время на манер градусника, не вмещают его подобно коробочке. Часы изображают время. Разыгрывают нас, отсчитывая какую-то собственную длительность. У них свое собственное время. И только множественное число.
«...Как будто маленький собор, Висящий крепко на гвозде, Часы кричали с давних пор, Как надо двигаться звезде. Бездонный времени сундук, Часы — творенье адских рук» — Николай Заболоцкий, «Часы», 1923 год. А кончается все тем — помните? — что «кладет на полку два заряда, всыпает порох роковой и в середину циферблата стреляет твердою рукой». Человеку не удалось выдержать взгляда и голоса часов. Катастрофа. Насилие. Но и в самом деле — невозможно долго смотреть на часы. На них поглядывают. С чем только ни сравнивали движение стрелки — неотвратимое или, напротив, мучительно медленное. Часы — лик Медузы. Потому-то у первых карманных часов крышка циферблата была зеркальной.
Время, как известно, снижает сравнение. Цифровые электронные часы (18—30) напоминают нам счетчик в такси. Точно так же предел нашего кредита 99—99.
В солнечных часах тень отбрасывает солнце, в песочных часах из колбы сыпется песок, в водяных — капает вода, в огненных — сгорает нить. Отчаянная попытка постигнуть время, сделать материальным. Его олицетворяли материи священные: земля, вода, огонь, солнце. Время уподоблялось первоэлементу, на котором замешивалась человеческая жизнь. Смерть с песочными часами была могущественнее Правосудия с мечом.
Маятник — это маленькая планета. В течение столетий он передвигал стрелки. С его помощью выводили истинные природные законы. Маятником проверяли вращение Земли.
Пружины набирали энергию, анкеры берегли ее и позволяли тратить лишь раз в секунду. Иначе — отпущенные на свободу колеса мигом раскрутили бы время.
Часы заводили ключом. Так заводят лишь самые сложные и дорогие машины. Неудивительно — в XVIII веке Механика (а значит, Физика, а следовательно, Вселенная) монопольно принадлежала часовым мастерам. Круговое движение — божественное движение. От сферы неподвижных звезд до абсолютного низа все двигалось пружиной, зубчатым колесом, колками, молоточками, струнами. Музыка небесных сфер звучала с каждым поворотом ключа. Мир работал подобно часам, его машина щелкала, жужжала, поворачивалась. Так крутились зубчатые и изогнутые центрально-земные или центрально-солнечные модели вселенной, деревянные обручи кунсткамерных петровских глобусов. Судьбу и удачу тогда отождествили с механизмом, имеющим колеса.
Колесо фортуны, колесо истории. Много ли займет на его огромном ободе человеческая минута, час или год? «Разве твои часы показывают, который год?» — спрашивал Мартовский Заяц у Алисы. Английский заяц знал про знаменитые английские часы, показывавшие год и время года. Они прижились в усадьбах. В определенном жизненном темпе и такие были полезны. Но рядом с часами-божеством стучали ходики, часы-вещь, к которой относились совершенно обыденно — то есть никак. В которой время низводилось до мышонка или сверчка. («По стене сбежали стрелки, час похож на таракана...»).





«Время кузнечика и пространство жука — вот младенчество мира»,— говорил Заболоцкий. Поэзия более всех в ладу со временем. Рифма неминуемо, через два вдоха, приводит следующую рифму. Созвучие сочетает два разных понятия так же прочно, как секунда «до» и секунда «после» соединяют два разных ощущения. Поэзия жива секундой, ритмом. И проза подчинена ритму. Только статьи не подчинены ритму. Потому что их не читают вслух.
Право же, художники встречаются сейчас с удивительными темами. Таких и не было. Имя экспозиции дает музей, и то, что назвали бы несколько лет назад «часы из собрания...», называют «Часы и Время». Но возвышенных рассуждений для музея недостаточно. Нужны вещи.
Иногда запасники напоминают лавку старьевщика. А иногда — старую комнату, где столь же нелепые, случайные, неподобранные сочетания вещей одухотворены собственной маленькой историей.
История владимирского музея началась в тот день, когда у часовщика, вышедшего на пенсию, оставившего ремесло, купили инструменты и за много лет собранную небольшую коллекцию часов. Купили просто так, еще не зная, для чего она пригодится, не в экспозицию, скорее в фонды. Купили потому, что хотели ее сохранить. Каких-либо уникальных, совершенно невиданных вещей здесь не было. Просто старые корпуса и механизмы, которые можно найти и не в музее, а в обычной квартире, неравнодушной к антиквариату. И даже собранные вместе, они говорили лишь о том, какие именно часы побывали в разное время в руках у жителей славного губернского города.
Постепенно к коллекции добавлялись новые экспонаты. Теперь их собирали специально, покупали, разыскивали в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Часы настенные, с гирями, с кукушкой, с боем, с фигурками, напольные, с календарем, с барометром, каретные, морские, для приемной, без футляра, в ящике, под стеклом, карманные. Мужские — золотые с бриллиантами (вполне языческая жертва Времени), серебряные, томпаковые, никелированные, оловянные. Дамские — с монограммой, с портретом, с насечкой, с фарфоровыми вставками. Детали и механизмы уличных часов. Часы, принадлежавшие городским знаменитостям. Часы, ныне выпускаемые владимирскими заводами.
Когда десять лет спустя число их достигло 500, поняли, что собирается музей. Причем такой музей, в котором главная роль будет принадлежать художественному решению. Коллекция, даже увеличившаяся в десять раз, была занимательна, но не более. В городе с удивительной историей и первоклассными памятниками не имело смысла открывать ординарный музей часов. На него жаль было бы времени.
Созданию владимирского музея благоприятствовали два обстоятельства. Здесь опыт и сложившиеся отношения (что немаловажно) были помножены на собственные пристрастия художника. Л. Озерников уже не в первый раз работал во Владимире, его возможности были известны, ему доверяли. К тому же тема — прекрасная тема, завидная тема — оказалась ему более чем близка. Напомним: в интервью 1981 года он говорил буквально так: «Больше всего интересуюсь отношениями Человека и Времени. С глубоким почтением отношусь к часам, календарям, хронометрам. Моим первым студенческим проектом был календарь, а теперь хотел бы сделать часы — как выставочный экспонат, как вещь».
Музей занял первый ярус церкви, построенной в конце XIX века.
Центрический план напоминает об окружности часового циферблата. Сохранен масштаб интерьера, открыто подкупольное пространство. Экспонаты собраны в нишах по стенам. Темная с сажей губернская зелень стены — в классическом контрасте с гипсовой белизной стендов. Формы подчинены архитектурным профилям арок.
За арочными порталами — часы, детали часов, белые фанерные плоскости, гипсовые скульптуры. Ниши становятся откровенными театральными подмостками: они расширены к «авансцене» и перспективно сокращаются к «арьеру». На подмостках играют свои роли предметы или скульптуры предметов. У каждой ниши особенный экспозиционный прием, скульптурный, живописный, театральный, архитектурный или строго музейный. В одной из витрин на сходящихся кулисах просто собраны экспонаты: детали механизмов, инструменты часовщиков.
Карманные часы в круглой стеклянной коробке, раскрытые на мягкой ткани, напоминают коллекцию бабочек.
Детали и скульптуры из белого гипса не претендуют на собственные скульптурные достоинства. Меж тем исполнены они весьма профессионально. Это «человек-часы» с гравюры XVIII века, это маскароны, капители, фигурные консоли. Более всего их в первой нише (тема — бесконечность времени). Вылеплены часы средневековья и античности, коих в фондах городского музея не обнаружилось. Но это не муляжи, а именно скульптуры, образы предмета. Одновременно и экспонаты и оформление. Не подлинные, но это и не скрывается. Напротив, белизна и стерильность гипса подчеркивают, что он здесь не материал, а чистая форма.
В нише, посвященной веку XIX, собраны вольные цитаты усадебного быта. Балюстрада беседки (гипс), колонны, вернее, намеки на колонны (фанера), настоящее кресло, медвежья шкура, трубка с длинным чубуком. Тут выставлены часы из владимирских усадеб. Золоченые фигурки их вспоминают о «двенадцатом годе», либо простирают друг к другу руки, либо останавливают коней над давно уже остановившимися механизмами. Часы раньше покупали раз и на всю жизнь. Эти были рассчитаны на несколько поколений.
Другая витрина увенчана башенными часами фирмы «Фридрих Винтер», стоявшими на фасаде Владимирского губернского банка. Многие уверяют, что часы старых зданий показывают прошедшее время. Для них приведем запись в книге: «Мы так привыкли к часам на городском банке, а их поместили в музей. Мы так сжились с ними. Спешили по ним в школу, на танцы, на свидания». Но это уже воспоминания иных времен.
А витрина повествует о начале века. «Time is money» написано

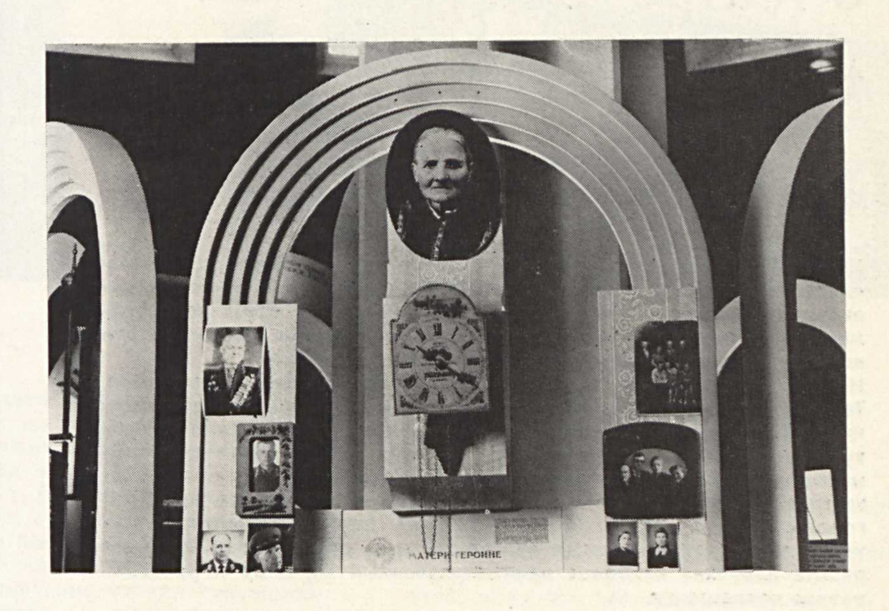




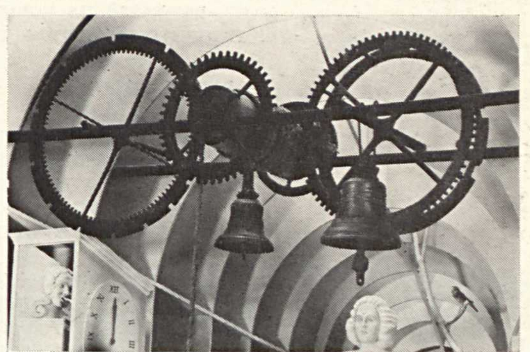
«Часы и Время»
Государственный объединенный Владимиро-Суздальский музей-заповедник
г. Владимир

Художник — Леонтий Озерников
Экспозиционер — Лия Горелик

здесь. Лежат котелки и трости тех, кому хватало денег и по карману было время. Блестящие, с цепочками, карманные «луковицы» развешаны в витрине или, как костяшки счет, разложены в ячейках деревянной кассы. Рекламные указующие персты отмечают «часы настольные с календарем мастера Antoine Redier». На часах — «понедельникъ, 7 мая, 11 часовъ, 3 минуты». Барометр в часах фирмы «Братья Чатуновы» из всех возможных значений («буря, в. дождь, дождь, переменно, ясно, х. погода, в. сушь») решительно выбирает «бурю».
В какой мастерской собраны эти многозубые колеса, легкий шаг?
Деревенская роскошь — ходики с кукушкой. Известно, где они сделаны. На фабрике в селе Шарапово Звенигородского уезда. Фотография: мастера обедают. Котелки и миски на столе (на том самом столе, где собирают часы).
Витрина с современными часами владимирских заводов. Это те удивительные часы, уже переходящие в мебель, выполненные из ценных пород дерева и камня, которые поражают нас в любом часовом магазине. Энергичная и веселая выставка сменяется здесь вялой магазинной раскладкой. Ничего другого, не переходя в жанр пародии, с этими часами, словно предназначенными для офицерской биллиардной, сделать нельзя. Впрочем, большего они и не заслуживают.
Но лучше пародия, чем откровенная скука. Ведь маршрут осмотра (по часовой стрелке!) — начавшись с патетики («жизнь пробегает как тень»), после гротеска («время — деньги») преподносит нам на прощание нечто крайне неинтересное. Стоило ли стараться часовщикам? Всеобщая история часов вдруг приходит к такому печальному финалу.
Разумеется, это диктовалось не художественными, но экспозиционными соображениями. Музей надо было привязать «к месту», к городу. Поэтому в центре зала на фанерных арочках — часы знатных владимирских граждан. Прием совершенно безотказный. В любом городе есть знатные граждане, и все они носят часы. И это в высшей степени мило и трогательно. Только становится уже иной темой, быть может, и не менее важной, но иной, требующей особого сюжетного хода. И поспешное снижение масштаба от «междупланетного» до «областного», хотя и вполне понятное, хотя и показывающее всю изобретательность художника, неизбежно меняет логику экспозиции.
Как жаль, что часы в музее не ходят. Как оживили бы здание божественный лепет сотен механизмов, движение маятников. Статичность не на пользу музею кругового движения. Сейчас разве что солнце, обходя церковь, вносит некий элемент всеобщей механики.
Тень от церкви движется по замощенному дворику. В полдень купол смотрит прямо в зенит, а начиная с одной минуты первого вместе с землей, окрестными домами, городом и Владимирской областью все больше и больше отходит в сторону.
Давайте же и мы отойдем хотя бы на шаг.
Музей, в котором мы побывали,— определенный этап в развитии экспозиционного искусства. Он появился отнюдь не случайно и не вдруг. Единственным в своем роде его делает лишь осуществленность. Те новые способы и методы показа, новые художественные решения, которые столичные музеи пока лишь испытывают на временных выставках, а потом осторожно хвалят или решительно порицают в специальных журналах, Владимиро-Суздальский музей-заповедник (отдадим ему должное) применил в постоянной экспозиции. И автор ее был избран среди той группы художников, с которой связано сейчас все самое интересное в музейном деле — группы не столь многочисленной, не столь однородной, но зато довольно заметной.
Музей часов стал новым предъявленным доказательством: их идеи осуществимы и — при определенном взаимопонимании с заказчиками — обещают успех. Поэтому музей во Владимире интересен не только сам по себе. Он предвещает новые работы, представляет новый жанр, в проектах знакомый давно, в реальном проектировании еще очень редкий. Это музей-эссе, произведение художника. Высказывание на заданную экспозиционером тему, где исходный материал, пожалуй, не суть важен. Художник занят здесь выстраиванием хронологически последовательного рассказа, созданием определенной канвы, в которую — при желании, при наличии — вставляются предметы. Если бы во Владимире собрали совсем другую коллекцию, это никак не отразилось бы на структуре. Можно представить себе, что завтра оттуда заберут все настоящие часы и заменят скульптурными портретами часов. Немногое изменится.
Конечно же, маленький музей может быть многословен, потому что не успеет утомить. Но единственный зал призывает к цельности. Он устанавливает даже оглавление — шесть новелл о часах. Для этого рассказа с самого начала выбран определенный эмоциональный ключ. И, раз принятый, он подчиняет себе все. Да и использованный прием: выставочная скульптура (известная пока лишь по двум-трем музеям), причем скульптура экспоната — тоже требует последовательности. Образ могуществен, он сам избирает экспонаты, и там, где автор изменяет образу, происходит сбой, срывается голос, слишком округлым становится почерк.
Музей невелик. Слайды и фотографии дадут вам полное представление об этом маленьком храме всеобщего Времени, созданном в меру вкуса и понимания нашего времени.
В 1984-м Л. Озерников был награжден дипломом МОСХ. Музей признан одной из лучших работ года. Уже прошлого года.
Привычнее говорить об интересных выставках, за месяц исчезающих без следа. В первый раз можно писать о постоянной экспозиции, которая будет существовать несколько лет. Она, вероятно, станет уже не единственной. Лишь тогда можно будет сказать, изменит ли время авторский замысел и нашу оценку владимирского музея часов.
Хотя Музей и Время и так — почти одно и то же.


МАТЕРИ-ГЕРОИНЕ

6
7
8



Рецензия на 10 рецензий о театре

Александр Рубцов

Несколько лет назад в нашем журнале появилась новая рубрика — «Архитектурные рецензии», открывшая серию публикаций о новых архитектурных сооружениях, реализующих на практике современные устремления к синтезу искусств и созданию на его основе комплексных архитектурно-художественных ансамблей *.
Начали мы эту серию с обзора театральных зданий не случайно. Театр всегда занимал особое место в ряду общественных сооружений, обнаруживая обостренное тяготение к задачам образной и художественной выразительности. Сегодня эта традиция получила новые импульсы в беспрецедентном размахе строительства новых театров, который захватил почти все крупные (и не очень крупные) города. Именно здесь сегодня сложились наиболее благоприятные условия для сотрудничества архитекторов и художников. Здесь эта работа получила наиболее целенаправленный характер и разнообразное воплощение.
Каким же предстает образ современного театра в новых постройках! Какие тенденции творчества здесь проявились!

** См.: ДИ СССР — 1982, № 7, 8; 1983, № 6; 1985, № 2, 4.*

ТЕАТР НА ТАГАНКЕ
Авторский коллектив: архитекторы — А. Анисимов, Ю. Гнедовский, Б. Таранцев; инженеры — В. Белицкий, И. Герасимов, Р. Мурашкин; технология театра — Н. Дупак. Москва

ТЕАТР В ГРОДНО
Авторский коллектив: архитектор — Г. Мочульский; художники — И. Лаврова, И. Пчельников (композиции в фойе), В. Неклюдов (роспись фойе малого зала), Г. Асадов, Г. Буралкин, С. Поляков, А. Солятицкий (люстры). Гродно

ТЕАТР В ДНЕПРОПЕТРОВСКЕ
Авторы проекта-реконструкции: архитекторы — Е. Яшунский, В. Халявский; скульпторы — Ю. Павлов, П. Куценко, В. Щедрова, В. Данилов, А. Бородай. Днепропетровск

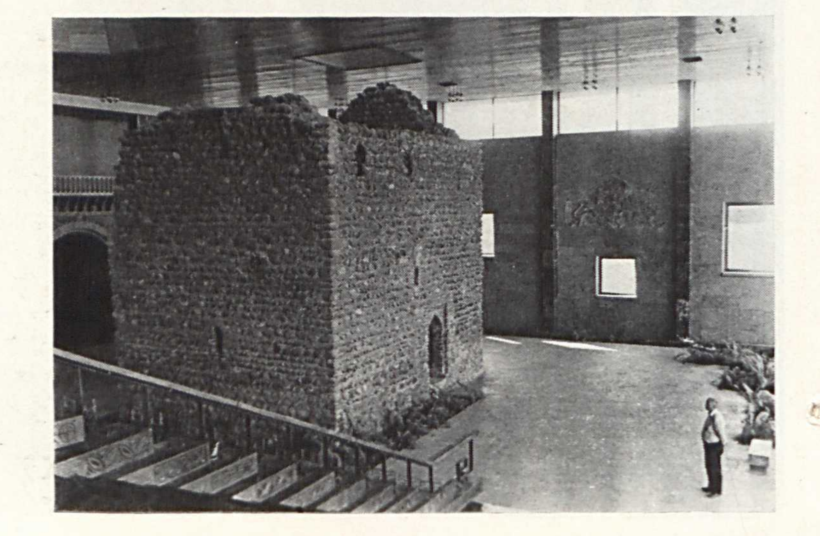
ТЕАТР В ВИЛЬНЮСЕ
Авторский коллектив: архитекторы — В. и А. Насвитисы; конструктор — Я. Марозене; скульптор — С. Кузма и группа художников-станковистов. Вильнюс

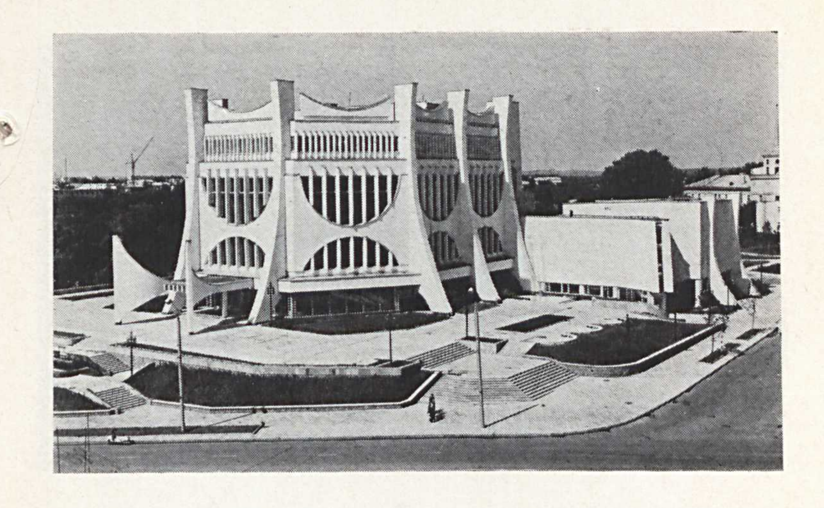
Представленный на стр. 24—27 иллюстративный ряд повторяет фрагменты из опубликованных ранее рецензий

Театр как архитектурно-художественная задача — явление чрезвычайно многомерное. Это и один из центральных **градостроительных акцентов;** и уникальный **объемно-пространственный объект,** в самом статусе которого присутствие Архитектуры как бы заранее оговорено; и особый мир, в котором пребывает одно из самых праздничных и сверхобыденных **искусств,** переносящее нас в совершенно особое, театрализованное измерение жизни. Понять этот мир и воплотить свое понимание в материале — интереснейшая задача для художника: где еще он чувствует себя настолько своим, в своей стихии, призванным воплотить не столько общие представления об искусстве в жизни, сколько собственный образ жизни в искусстве?
Вот основные задачи, которые в идеале призван решать каждый вновь построенный театр. На другой чаше весов — все реальное театральное строительство и десять рецензий на конкретные объекты. Как они соотносятся друг с другом?

Театр и город

Здесь возможны две принципиально отличные ситуации: либо театр встраивается в сложившуюся застройку, либо он решается как отдельно стоящий объем, замыкающий композицию некоего обширного пространства. На выбор той или иной ситуации влияет множество предзаданных факторов: ранг театра, предполагаемые дополнительные функции здания, средовое окружение. Но сказываются здесь и изменения чисто профессиональной конъюнктуры: потребовался длительный период увлечения проблемами «среды», «места», «контекста», чтобы «встроенный» театр стал восприниматься как нечто вполне естественное и даже более соответствующее духу современного театра — демократичного, теснее связанного с повседневностью. Однако таких театров — единицы, а их градостроительное прочтение в рецензиях (за исключением рецензии на Таганку) почти не выявлено, хотя именно в них планировочные решения отличаются наибольшей остротой и оригинальностью.
Зато «осевые», свободно поставленные





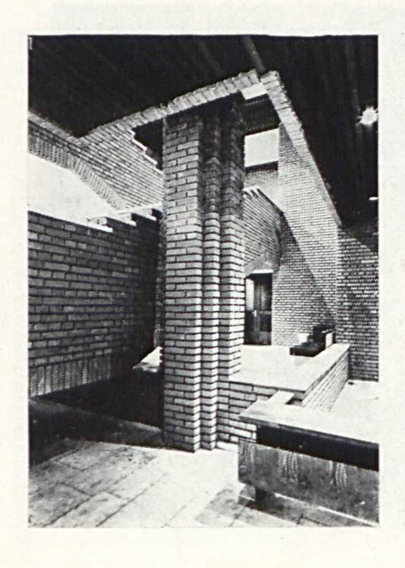
здания практически все получили более или менее развернутую градостроительную оценку. Театр в Одессе положительно оценивается в градостроительном плане с точки зрения среды, которой, правда, пока... нет. Театр в Кызыле — тоже градостроительная удача, хотя окружен... двухэтажной деревянной застройкой. Театр в Красноярске — еще один успех: он придал площади «законченный вид крупномасштабного городского ансамбля, ...полностью подчинившись жесткости дисциплины... сложной композиционно-пространственной структуры».
Не говоря уже о том, что такая «сложность» слишком часто происходит от обычной несогласованности, а «дисциплина» — от отсутствия фантазии, сегодня уже сами эти приемы отнюдь не безотказны, а эстетика «осей» — не безусловна. Когда архитектор врезал в «тело» старого города костяк осевой композиции, это работало как сильнейший акцент. Теперь же, когда все окружение одинаково исполняется «в твердой графике», когда каждая трансформаторная будка ставится в ортогональной системе координат, ценности декартовой эстетики неизбежно девальвируются. И это жалко: театры, венчающие обширные площади и просторные эспланады — Большой, Мариинка, Одесская опера — едва ли не самое красивое из того, что было создано с применением осей и свободно стоящих объемов.
Но помимо совершенно особенного — поддерживающего или контрастирующего — контекста, который нынче, как правило, отсутствует, такие планировочные решения требуют и особой архитектуры — сильной, центрированной, обладающей достаточным зарядом выразительности, чтобы оправдать тот потенциал, который задается полем градостроительной композиции.

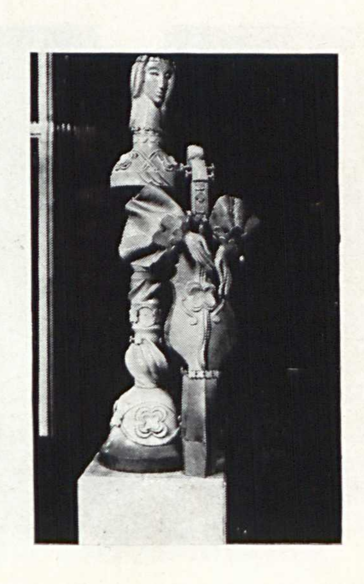
Театр и архитектура

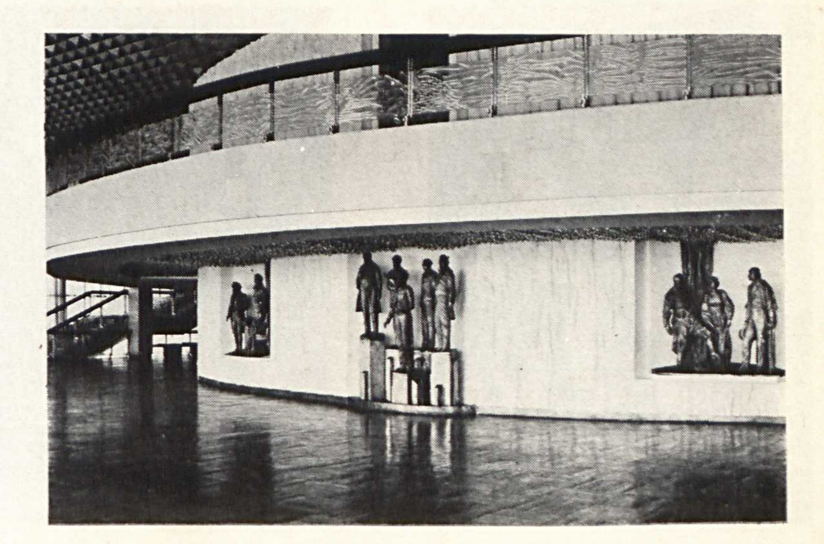
Однако такая архитектура, как выясняется,— большая редкость. Здесь и там в рецензиях на последние театральные объекты мелькают характеристики: «нейтральная архитектура», «стандартная коробка» и т. п. И воспринимается это рецензентами спокойно: не как беда архитектуры, но как некое, само собой разумеющееся обстоятельство, лишь подчеркивающее значение миссии художника-монументалиста.
Помпезность планировок продолжается в помпезности самих зданий — даже там, где это очевидно противоречит специфике жанра данного театра, например, Театра музыкальной комедии.
Стиль общения с таинством театра, осуществляемым под фанфары, вполне сочетается с практически полным отсутствием национального в архитектуре. Это тем более печально, что строительство театра — одно из самых ярких событий для местной, национальной культуры. Но вот типичная оценка: «Архитектурный проект... никаких индивидуальных особенностей бурятского театра не учитывал и не предусматривал. В самой архитектуре, таким образом, не было ничего местного, национального... Такой театр был бы возможен в любом городе — от Ленинграда до Владивостока...». Это ли не приговор архитектуре? Однако обязательная «отзывчивость» отзывов, ставшая уже своего рода рецензионным ритуалом, позволяет оправдать и это: «Чем удаленнее она (театральная новостройка.— *А. Р.*) от исторически сложившихся культурных центров, тем, очевидно (?!), ответственней ее роль в формировании эстетической среды и тем оправданней представляется обращение зодчего не к ординарным (?!), возникающим под влиянием лишь местных, региональных особенностей решениям, но незыблемым первоосновам гармонии, не подверженным времени всеобщим архитектурным канонам...». Такая «логика» достаточно органично вписывается в стиль протокольного рецензирования, и вот уже слегка приукрашенный функционализм возводится в ранг неоклассицизма, а всякая остолбенелость в архитектуре напрямую связывается с ордерностью.
Есть попытки так или иначе «оживить архитектуру» — примеры без тени юмора заигрывания с постмодерном, образцы откровенно картонной архитектуры, непомерные щедроты декора и благоустройства: мощения, лестницы, фонтаны... Но чего за этим мало — это собственно архитектуры. Стоит убрать весь этот нехитрый макияж — и от многих объектов остается голая схема, с которой работа архитектора только начинается.
Объектов, в которых архитектура имеет решающее значение,— единицы, и наиболее примечательный из них — Таганка. Как это здание вписано в город, в точности отражает то, чем реально является для города этот театр: здесь в архитектуре, как и в стиле самого театра, есть и отказ от официального лидерства и претензии на лидерство творческое, и очевидная аскеза формы, и щедрость содержательного наполнения... По сути, это здание было обеспечено жизнью и индивидуальностью еще до начала проектирования, оставалось «лишь» сделать архитектурный слепок этой жизни. И поневоле возникает вопрос, который в сложившейся ситуации звучит возможно неожиданно: слепком какой жизни являются многочисленные театральные «храмы», воздвигаемые с методичностью, достойной хорошего администратора?

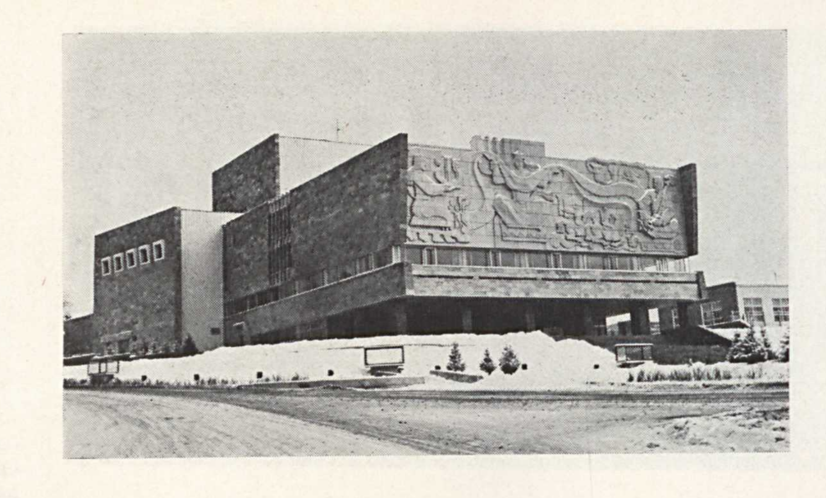
Театр и ... театр

Провинциальный театр. Благородные отцы, первые любовники, ангажированные трагики и комики... Когда-то все это жило полноценной жизнью, исторгая у публики смех и слезы, ужасая и веселя. В современную культуру театр вписывается совершенно иначе: он может быть либо святилищем духа, либо ничем — его массовые функции приняли на себя телевидение, радио и т. п. И если даже лучшее, что есть сейчас на театре, пытается найти свое законное место в культуре,









то можно представить себе, какие проблемы — порой почти неразрешимые — стоят перед театрами «второго эшелона».

На этом фоне размах театрального строительства, отношение к этим объектам, наконец, та роль, которую эти здания реально играют в городской среде,— все это нуждается в осмыслении, результаты которого отнюдь не очевидны. Ведь судя по размаху театрального строительства можно подумать, что театр (как культурное и общественное явление) и в самом деле представляет собой едва ли не эпицентр нашей жизни. На самом же деле реальное наполнение и его архитектурное выражение сплошь и рядом находятся здесь в вопиющем несоответствии: новые объекты зачастую возникают там, где вообще нет труппы или даже наоборот, когда труппа распадается, получив новое здание.

Но даже самые очевидные курьезы все же нельзя расценить однозначно. В большинстве этих случаев в разных пропорциях здесь соединяются две различные интенции: административная и культурная. С одной стороны, театр строят уже потому, что он положен городу по статусу. С другой — его строительство и в самом деле становится чуть ли не эпохой в культурной жизни города, важнейшим фактором его архитектурно-художественного самоосознания, утверждения его индивидуальности. Когда этого не происходит, обидно вдвойне: теперь такая возможность представится нескоро. Но даже в лучших объектах что-то мешает все же отдаться полной эйфории: а не строит ли город себе нечто вроде пирамиды? не обернется ли будущий храм искусства его редко посещаемым мавзолеем?

Театр и художник

Когда так случается, на художника полной тяжестью обрушивается вся противоречивость и двусмысленность этой ситуации. И он оказывается перед выбором: сделать «вещь» по всем критериям самоценности и тем ограничиться или стать полноправным автором среды и взять на себя ответственность за то, чем станет театр в городе и для города.

Первый вариант эксплуатируется сплошь и рядом. Объединяет эти решения чаще всего книжность сюжетного, а нередко и пластического замысла. Слабая связь с архитектурой лишает их качества монументальности. Однако углубленной сложности и многозначности, свойственной настоящим станковым работам, здесь не достигается, а сохраняемый по преимуществу «геральдический» стиль мышления не срабатывает: извечная квадрига Аполлона приобретает подчеркнуто сниженную трактовку и из мощного символа превращается в элемент декора, в более или менее красивую вещь, заполняющую пространство. Количество таких вещей может множиться до бесконечности, пока театр не превратится в кунсткамеру, в которой с собирательской беспринципностью и эклектизмом выставлены на обозрение всякого рода экзотические порождения нашей, богатой на индивидуальности, художественной практики.

Такого рода подход вполне органичен для архитектуры, в которой художник лишь заполняет своими «экспонатами» пустоту между полированным полом и отражающимся в нем аннодированным потолком. Когда же эти «экспонаты» проявляют некоторую самостоятельную значимость, бросается в глаза (а нередко уже и не бросается — привыкли) явное стилистическое несоответствие архитектуры и монументальных произведений: в то время как архитекторы в большинстве своем исповедуют «пожилые» эстетические принципы, художники чаще работают в стилистике уже следующего поколения и в целом выглядят лет на десять — двадцать моложе. Отвлекаясь от несколько затертых уже проблем «синтеза», это заставляет задуматься о причинах такого рода деформаций в развитии нашего архитектурно-художественного сознания, об эклектизме, порождаемом отнюдь не только отсутствием вкуса или неправильной организацией взаимоотношений архитектора и художника.

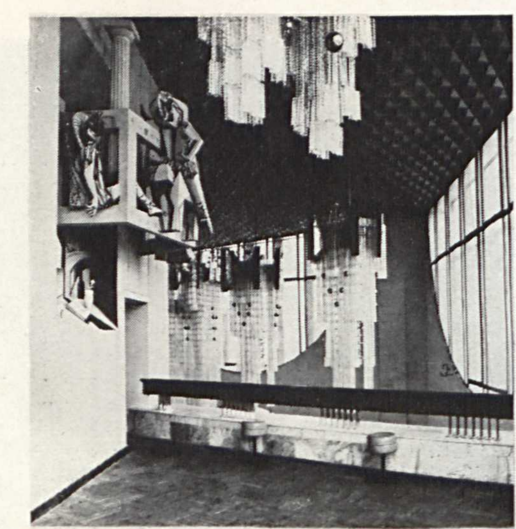
В той или иной мере это удается преодолеть за счет предельной активности монументального искусства, как это случилось, например, в гродненском театре, в котором художники разыграли свой собственный спектакль. И что совсем уже стало редкостью, их «актеры» здесь играют, «представляют», а не символизируют театр.

Но когда художник берется за создание среды, сразу же возникает вопрос: какой именно среды? Грубо говоря, в театре есть три части: фасад, работающий на город; собственно зал и игровое пространство; а между ними — промежуточное, буферное пространство, назовем его «вешалкой». В традиционных театрах это буферное пространство как бы стушевано в сравнении с главными ликами театра. В новых же театрах любовно отделанную «вешалку» буквально распирает от самодовольства, в то время как все остальное особенно даже и не проиллюстрируешь: как правило, одна маловыразительная фотография фасада и практически полное отсутствие изображений (и решений) залов.

Театр нередко теперь не только «начинается с вешалки», но ею и заканчивается. По сути, многие из них воспринимаются как своего рода форумы, в которых спектакль подчас не более чем повод для «выхода в свет». Однако содержание и режиссура этих «выходов» остаются прежними: предъявление билета, посещение буфета, дефилирование в антрактах в ярко освещенном и богато убранном фойе. Но это претензии уже не к художникам.

*

В целом очевидно, что проблем в театральном строительстве пока больше, чем достижений. Но некоторые рецензии показали, что есть здесь и настоящее искусство. А немного настоящего искусства — это уже немало.

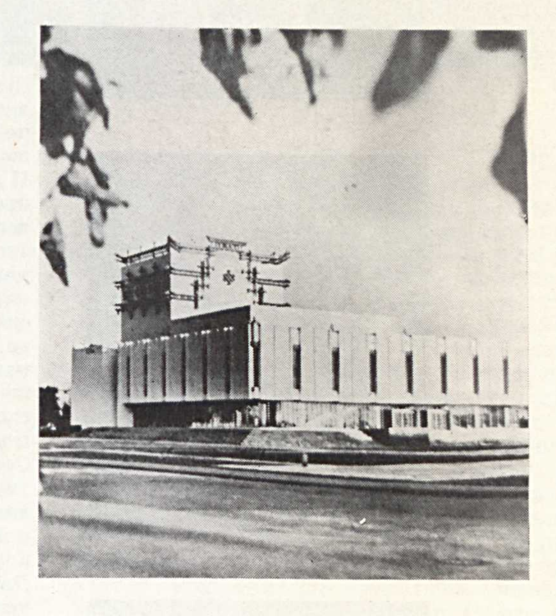


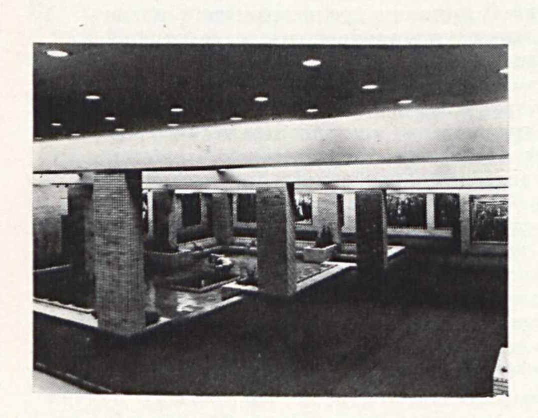
ТЕАТР
В КРАСНОЯРСКЕ
Авторский коллектив:
архитекторы — И. Михалев, Т. Милешина, Ю. Федотов;
инженеры — Д. Леонтьев, Б. Левинштейн, В. Миронович;
скульпторы — Л. Баранов, И. Савранская;
художник — И. Старженецкая.
Красноярск

ТЕАТР В УЛАН-УДЭ
Авторский коллектив:
архитекторы — Е. Чечик, О. Зильберман;
гл. конструктор — О. Смирнов.
Группа мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства под руководством Д. Н. Дугарова

ТЕАТР В ОДЕССЕ
Авторский коллектив:
архитекторы — Г. Топуз (главный архитектор проекта), В. Красенко;
художники — Н. Абрамова, И. Кулакова, В. Бубнов, А. Шапошникова:
скульптор А. Князик.
Одесса

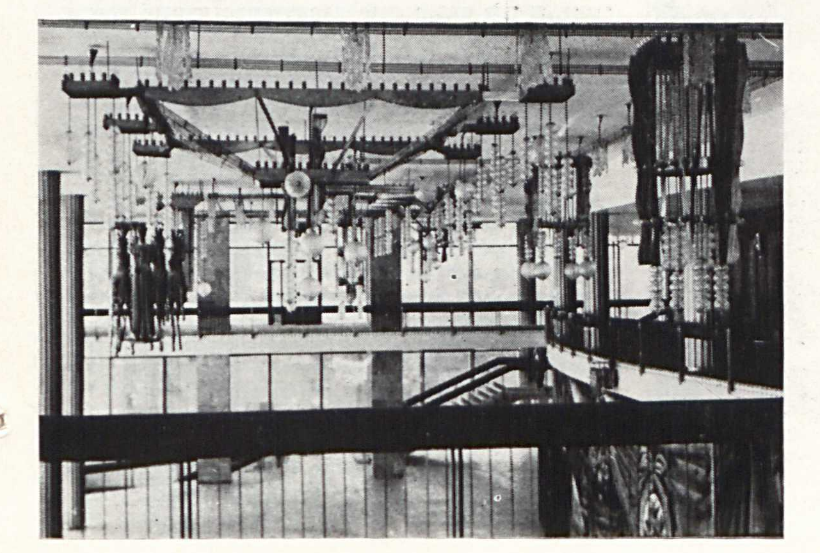
ТЕАТР В ТЕЛАВИ
Авторский коллектив:
архитекторы: Г. Джабуа, К. Меманишвили, Г. Цхакая:
конструктор — В. Station Каракашев;
художники — Г. Клибадзе, Э. Копадзе, Д. Рухадзе.
Телави





ТЕАТР В КИШИНЕВЕ
Авторский коллектив:
архитекторы — А. Горшков, Н. Куренной;
инженеры — Д. Волков, М. Зимелихина;
скульптор — Вл. Новиков;
художники — Н. Сажина, Б. и Г. Дубровины, С. Врынчану.
Кишинев

ТЕАТР В КЫЗЫЛЕ
Авторский коллектив:
архитекторы — М. Бубнов, В. Лазарев, Г. Рунге, И. Семейкин, Э. Тер-Степанов;
художники — А. Васнецов, Д. Шаховской, В. Эльконин, И. Старженецкая.
Кызыл



Комментарий «ДИ СССР»

Как справедливо отмечается в публикуемой здесь статье, театр — явление многомерное и каждая из его задач могла бы стать предметом специального обсуждения. Но есть в этой теме проблема, в которой с максимальной остротой проявляются все грани данного явления,— это проблема архитектурно-художественного образа театра. Общие тенденции развития театрального искусства и нормативно-технические основы проектирования, профессиональные устремления и возможности строительной практики, творческие пристрастия авторов и реальные условия функционирования...— все это, так или иначе, отливается в образе театра, объективизируя в нем наиболее характерные черты как самого явления, так и ситуации, его сформировавшей.

Итак, каким же предстает этот образ в новых постройках!

Как показали десять журнальных рецензий, современный театр склонен к противопоставлению себя окружающей среде и к максимальному растворению в ней; он сохраняет инерцию типового проектирования и дает образцы самого произвольного формообразования: ему одинаково близки идеи интернациональной общности и национальной самобытности форм: он ищет опору в традициях прошлого и требованиях сегодняшнего дня...

Однако в практических своих реализациях различия исходных установок, как правило, теряют определенность выражения и резкость очертаний. Зато отчетливо проступают признаки некоей общности авторских представлений о «театральной образности» театра, восходящих к традиции «театра-дворца» и наследующих такие ее свойства, как: парадность планировок, масштабность объемов, пышность декоративного убранства...

Утверждение этой образной модели происходит вопреки реальности театрального процесса, обнаруживая явное расхождение с направленностью развития театрального искусства, ищущего контактов со зрителем на совершенно иных основаниях.

В чем причина возникшего несоответствия! Рецензии, как правило, не дают ответа на этот вопрос, возможно, потому, что он еще не стал реальностью профессии критики. Но реальностью жизни и творчества он уже стал, и анализ, предпринятый в статье А. Рубцова, это подтверждает со всей очевидностью. А вне жизненной реальности разговоры о проблемах синтеза искусств теряют ту почву, которая дает им силу убедительности и правоты. И может быть, сегодня стоит нам подумать не только о том, как мы строим и оформляем, но для чего мы предназначаем эту свою работу, какое жизненное содержание вкладываем в нее. Обсуждение этих вопросов мы предполагаем продолжить в наших следующих публикациях.

Сценография античного театра

Виктор Березкин

Уникальность античной классики V века до н. э., отмечаемая исследователями разных видов художественного творчества (архитектуры, пластических искусств, литературы), в самой полной мере присуща и древнегреческому театру во всех его компонентах. Однако если проблема уникальности античных архитектуры, пластических искусств, литературы (в том числе и драматической) всесторонне и глубоко рассмотрена исследователями, то по отношению к сценографии древнегреческого театра эта проблема пока еще остается открытой. Во всяком случае до сих пор специального внимания она к себе не привлекала.

Она не ставилась и теми авторами, которые в общих работах по античному театру так или иначе, с большей или меньшей обстоятельностью, рассказывали о том, как выглядел античный спектакль с точки зрения его оформления. Не ставилась прежде всего потому, что уже сама позиция, с которой все без исключения авторы смотрели на древнегреческую сценографию, как бы заведомо снимала проблему ее уникальности. Эта позиция была обусловлена общим представлением об искусстве оформления спектакля, как об искусстве только и по преимуществу декорационном.

Такое представление сложилось на основе исторически более поздней практики театра нового времени и вплоть до середины XX века оставалось незыблемым.

Сегодня мы понимаем задачи и роль искусства художника в театральном синтезе более широко. Сегодня мы знаем, что оно может выполнять в спектакле уже не одну, а три основные и, главное, равнозначные по отношению к сценическому действию функции: наряду с декорационной (изображение места действия) также игровую (участие сценографии или ее отдельных элементов — маска, костюм, грим, предметы — в преображении облика актера и в его игре) и персонажную (предметы, костюм, маска, разного рода изображения и т. д.— в качестве «персонажа» спектакля). Все эти три функции, исконно присущие еще предсценографии предтеатральных ритуально-обрядовых действ, и определяли искусство первой собственно театральной сценографии — древнегреческой. Именно это сделало ее не только самой ранней, но и самой полной моделью данного вида художественного творчества, предвосхитившей все его историческое развитие. В этом и заключается уникальность сценографии древнегреческого театра его классической поры (V век до н. э.).

Доминирующее значение в представлениях древнегреческого театра имели те элементы их оформления, которые выполняли игровую функцию. Это прежде всего маски и костюмы. В масках (а костюмы античного театра — те же маски, только закрывающие не голову, а всю фигуру) были все исполнители без исключения: и актеры, и хор. Их реальный облик, их лицо, их тело зрители не видели никогда, перед ними представали масочно-костюмные образы персонажей, выносимые исполнителями на орхестру. В изобразительной пластической «оболочке» этих образов исполнители произносили или пропевали драматургический текст, изображая страсти и эмоциональные переживания своих героев, передавая их мысли и переживания, двигались, танцевали, совершая заданные пьесой поступки. Такое взаимодействие маски и искусства живого актера — главная особенность античного театра.

Костюмы в своей основе выражали обобщенную мифопоэтическую метафоричность. Высокие котурны, как своего рода персональный пьедестал для актера; длинный, до самых пят и с длинными рукавами хитон, опоясанный высоко на груди; высокие маски, закрывавшие целиком всю голову и завершавшиеся онкосом, еще более увеличивавшим фигуру, словно вытягивавшим ее максимально вверх,— все это было связано с мотивом неба, как образа возвышенных страстей трагического героя. И, напротив, укороченные формы комедийного костюма, его нарочито и гротесково утолщенные пропорции: огромный живот и сильно оттопыренный зад, торчащий из-под короткой рубахи; наконец, свободно болтающийся, как бы тянувший фигуру еще более вниз, бутафорский фалл,— связывались с образом земли, преисподней.

Историки античного театра неоднократно указывали на скульптурность масочно-костюмного облика персонажей трагических представлений. Существует и свидетельство (одно из немногих дошедших до нас) того, как выглядел статуарно-скульптурный образ трагического персонажа. Это свидетельство Филострата, автора II века н. э., описавшего впечатление, которое произвел греческий актер на неискушенных испанских зрителей, впервые увидевших такое зрелище: «показался он им страшным, даже пока молчал на сцене, не без ужаса смотрели они на него, делающего громадные шаги, так сильно разинувшего рот (имеется в виду маска.— *В. Б.*), стоящего на таких высоких котурнах, завернутого в диковинные одежды.... когда же, нарушив молчание, он закричал первые слова, большинство зрителей, словно услышав глас божества, обратилось в бегство...».

Основной принцип древнегреческой маски — типизация, укрупненное, часто до гиперболы или до гротеска, обобщенное выражение главной эмоции, главной страсти, которой охвачен персонаж и которая определяет его действия. Для трагедии это эмоция страдания, гримаса ужаса, боли, жажда мщения и т. п. Комическая же маска, по определению Аристотеля, «есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания». С другой стороны, маска (как трагическая, так и комическая) — это также изображение, фиксирующее и индивидуальные черты данного персонажа, приметы его пола, возраста, социального происхождения, даже особенности (наиболее главные) его характера.

Костюм античного театра, как и маска, будучи ее продолжением, своей формой, цветом, всем обликом выражал и самое существо того, что есть данный персонаж, и то, что с ним происходит, и его отдельные характеристичные черты. Он мог выполнять в спектакле самые разные задачи. Указывать на божественное происхождение персонажа, на его высокородное, царственное или, напротив, низкое положение. Говорить о его бедствиях, например, о страданиях старого Эдипа, или же об обреченности судьбой смерти. В комедиях костюм показывал всю нелепость изображаемого персонажа. При всей выразительности облика главных персонажей античного спектакля наибольший эффект в нем создавала масочно-костюмная сценография хора, постоянно (кроме пролога) присутствовавшего перед глазами зрителей, перемещавшегося, шествовавшего, танцевавшего, противоборствовавшего, сопереживавшего героям и т. д. Зримый образ хора занимал особенно большое место в трагедиях Эсхила и в комедиях Аристофана.

Однако создание зримого образа действующих лиц — не единственная функция масок и костюмов. Они использовались и как элементы

уже непосредственных игровых действий актеров. Одним из наиболее характерных приемов такого рода были переодевания — раздевания. Вспомним игровые раздевания стариков и женщин во время их сражения в «Лисистрате» Аристофана, обусловленные самим драматургическим текстом пьесы. Сначала восклицают старики: «плащи мы наземь скинем, приготовимся к борьбе». Затем, в пылу сражения, они еще больше разоблачаются: «наземь скинем мы рубашки, пусть мужчиной от мужчин пахнет честно, тут нам нечего скрывать».
На это их противницы отвечают тем же: «но и нам пора одежды наземь скинуть. Пусть от нас пахнет женщиной взбешенной и готовой укусить».
Не будем забывать, что если в результате такого раздевания и происходило комедийно обыгрываемое полуобнажение персонажей, то оно никогда не носило натуралистического характера, потому что весь зримый облик этих стариков и женщин целиком и в отдельных деталях (в том числе и в признаках пола) создавался искусством художника — путем сценографического преобразования фигур исполнителей, коими были молодые мужчины. То же относится и к бурлескной сцене превращения Еврипидом своего тестя Мнесилоха в «женщину» («Женщины на празднестве») или к многочисленным у Аристофана веселым обыгрываниям исполнителями бутафорского фалла: и в той же «Лисистрате», и в «Облаках» (где на вопрос Сократа: поймал ли он нужную мысль, старый Стрепсид отвечает: «поймал вот этот хвостик в руку правую»), и в «Тишине» (герой которой, крестьянин Тригей успокаивает свою дочь в безопасности своего путешествия на навозном жуке, показывая на эту деталь своего костюма: «есть у меня правило подходящее»), и в «Осах» (где разгулявшийся Филоклеон ввиду занятости обеих рук, в которых держит факелы, предлагает похищенной им с бала флейтистке: «своей ручкой держись за этот жгут, но осторожнее: непрочен, стар он стал...» и т. д. и т. п.
Судя по некоторым вазовым изображениям, бутафорские фаллы были не только у персонажей комедий, но даже и в трагедиях. Так, на одном из изображений нарисован исполнитель роли Антигоны с бутафорским фаллом под женским пеплосом, что вполне согласуется с его бородатым лицом, обычно скрытым за маской, которую он на рисунке снял и держит в правой руке, а левой прижимает к груди урну с останками любимого брата Антигоны Ореста. Разумеется, это изображение явно пародийного характера. Однако такая заостренная форма позволяет еще лучше увидеть сценографическую природу зримого образа персонажей как специфическую особенность поэтики античного театра.
В игровом качестве используются и разные другие детали костюма. В «Законодательницах» хор соседок рядится в мужчин, используя бороды и принадлежности мужской одежды (плащи, накидки, сапоги), похищенные ими у мужей, которым в свою очередь приходится облачаться в женские юбки. В «Лягушках» трусливый Дионис заставляет своего раба Ксанфия трижды меняться с ним костюмом, и на этом переодевании построена буффонная сцена их поочередного избиения. А в «Лисистрате» обыгрывается шлем: одна из женщин, прикидываясь беременной, подкладывает его под платье, а когда Лисистрата ее разоблачает, изображает шлемом люльку ее якобы уже родившегося младенца.
Однако здесь мы переходим уже из масочно-костюмной в следующую сферу игровой сценографии античного театра — к игре с вещами. Существовали два основных способа использования вещей (переходящие оба из предсценографии ритуально-обрядового предтеатра).
Первый — когда вещь в руках исполнителя играет "роль" какого-либо иного (нежели она является на самом деле, то есть в жизни, в реальности) образа. Иначе говоря, когда она в процессе игры актера с ней как бы «перевоплощается» в какой-либо образ, представляется им, прикидывается, нисколько при этом не меняя своего облика,— как правило, ради смеха, комедийно, гротесково, в «карнавальной обработке» (по выражению М. Бахтина). Такой «обработке» могло быть подвергнуто все, что оказывается под руками. Например, кухонная и домашняя утварь. Она становилась и «доспехами» (ведра, кастрюли — шлемами, горшки — сапогами, корзины — щитами и т. д.), и «орудиями боя»: герои «Птиц» Аристофана оборонялись от налетевших на них пернатых вертелами, кринками, мисками, а затем, отбившись от нападения, из всех этих предметов устраивали на сцене «воинский лагерь». А в комедии «Женщины на празднестве» мех с вином играл роль «младенца», которого Мнесилох отнимал у «кормящей матери». На ситуации вокруг этого «младенца» строилась вся сцена: ее первоначальный драматизм (горестные стенания несчастной «матери») оборачивался

Вот довольно известные изображения, которые давали основание судить о характере греческого театра. Сейчас они предстают перед нами как элементы единого целого: древнегреческой сценографии.

буффонадой, когда, развернув «ребенка», Мнесилох с изумлением обнаруживал, что держит в руках не девочку, а мех с вином. «Мать» же, увидев, что он вонзает нож в ее «ребенка», бежит к нему с рыданиями и с кувшином: «кровь дитятки я соберу любимого».
На игре с вещами было построено и представление другой комедии Аристофана — «Тишины». В ней совершался веселый обряд в честь богини Мира — Тишины: размахивая погашенным в воде факелом войны, исполнители совершали ритуальный «посев» — зачерпывали из корзин пригоршни ячменных зерен и осыпали ими зрителей. В других сценах происходила игра с гигантской ступкой, в которой Раздор дробил «чеснок», «луковицу», «сыр», олицетворявшие вовлеченные в войну города, или с товарами, предназначенными для войны, которые торговцы несут Тригею, а тот их высмеивает: султанами Оруженосца подметает сор со стола, заявляя, что даже и в этом качестве они непригодны. Чеканный, роскошный панцирь превращает в стульчак, боевую трубу предлагает залить жидким свинцом и сделать из него игральные весы-коттаб или безмен, «чтобы фиги взвешивать»; шлемы советует использовать как сосуд для размешивания слабительного, а копья — распилить пополам и сделать из них частокол.
Второй способ игрового использования вещей — согласно их прямому утилитарному назначению. Таких приемов тоже было немало в спектаклях античного театра. Особенно в комедиях — например в «Лисистрате». Старики, воинственно размахивая факелами, стремились поджечь костер, а женщины поливали их водой из кувшинов. Пытавшегося им угрожать советника Лисистрата и ее подруга закручивали в покрывало, обвязывали лентами и в таком виде с позором изгоняли. На игре с вещами строилась и сцена Кисения с Мирриной, когда, издеваясь над сгорающим от страсти мужем, Миррина все время убегает от него: сначала за ковриком, затем за перинкой, потом за подушкой, наконец, за покрывалом, доводя его этими своими «заботами» и вещественными приготовлениями до остервенения, а в результате оставляя ни с чем...

Другая функция сценографии древнегреческого театра — персонажная. Она воплощается в разного рода вещах и сооружениях, которые становятся в контексте спектакля материализованными метафорами, символами.
Так, в трагедиях Эсхила центром, вокруг которого разворачивается действие, был алтарь — архитектурно, конструктивно выраженный образ божества. Он единственный способен дать защиту и убежище дочерям Даная в «Просительницах» — алтарь для них «мощнее башни и прочнее щита». В трагедии «Эвминиды» около него — кумира Афины спасается от преследующих его эриний Орест. А во второй части трилогии Эсхила — «Жертва у гроба» — аналогичную роль исполняет надгробие Агамемнона: оно является центром действия трагедии, своего рода его вещественным символом, воплощающим самую суть происходящего.
В «Лисистрате» объектом действия становятся ворота: за ними скрываются женщины, запирая их и не пуская мужчин; их пытаются поджечь старики, сломать — стражники, проникнуть за них — мужья. В борьбе за ворота вещественно и действенно выражена комедийная коллизия пьесы.

Вещью-символом у Эсхила был пурпурный ковер, который Клитеместра приказывала расстелить, встречая Агамемнона. Этот ковер — воплощение и пролитой Агамемноном крови дочери Ифигении, и предстоящего ему возмездия. Агамемнон пытается отказаться от предложенной ему столь высокой, достойной лишь богов, чести, но Клитеместра настаивает и вынуждает его вступить на ковер. Таким образом, ковер становится в этой центральной для трагедии сцене ее одним из главных «персонажей»... с того момента, когда царь, сняв сандалии, ступает на пурпурную поверхность, он сам как бы подписывает себе приговор. Убийство же совершается Клитеместрой с помощью сети, в которую она запутывает Агамемнона. И хотя оно происходит за дверьми, эта сеть (в качестве опять же именно вещественного «персонажа» — зримого материализованного символа) появляется во второй части эсхиловской трилогии, когда по приказу Ореста слуги разворачивают ее перед зрителями как свидетельство преступления Клитеместры. Аналогичный образный смысл несут в себе: в «Трахинянках» Софокла — вытканный Диянирой и пропитанный ядом плащ, который она посылает изме-

нившему ей Гераклу, а в «Медее» Еврипида — пеплос и диадема, отправляемые Медеей в смертельный дар своей разлучнице.
Кульминационной сценой комедии «Тишина» является та, в которой выпускают на свободу богиню Мира. Камень, закрывающий вход в пещеру, где она томится, спрятанная от людей Раздором, выполняет здесь функцию запертой «двери», которую можно открыть только дружными совместными усилиями людей. Их усилия выражаются зримо и конкретно; чтобы сдвинуть камень, все тянут за привязанный к нему канат. Через то, как по-разному действуют с этой, вроде бы столь прозаически воплощенной (камень и канат), но по своему содержанию очень емкой и значительной (борьба за мир) вещественной метафорой каждый из персонажей, Аристофан наглядно показывает различное отношение греческих городов к главной проблеме пьесы. Выясняется, что по-настоящему хотят и жаждут мира только поселяне-земледельцы — они-то дружно берутся за канат, сдвигают камень и освобождают Тишину.
Первым и основным местом действия древнегреческих спектаклей — местом игры его исполнителей была орхестра. Она являлась аналогом той площадки-площади, на которой в окружении зрителей происходили хороводные представления ритуально-обрядовых действ в честь Диониса. Площадная родословная орхестры, как первой в истории мирового театра сцены, обусловила и площадной характер синкретического (актерского и сценографического вместе) искусства исполнения древнегреческих трагедий и комедий V века до н. э. В течение нескольких последующих веков, на протяжении всей эпохи эллинизма, орхестра оставалась главным и основным местом игры актеров, а следовательно, и действия спектакля. Однако уже в самый первый момент ее образования как собственно театральной площадки, которую зрители уже не окружали кольцом, а смотрели на нее лишь с трех сторон, четвертой же стала замыкающая ее стена скены,— уже в этот момент была предопределена ее последующая эволюция и смена сценической площадкой иного типа. Схема этого процесса соответствует общей тенденции развития поэтики античного театра: от классики V века до н. э. к древнеримским спектаклям I—II веков н. э.
И лишь в XX веке вновь возродится интерес режиссеров, художников (а следом и театральных архитекторов) к сценическому пространству типа древнегреческой орхестры.
Сценическая площадка античного театра, будь то орхестра или проскениум, являлась не только местом для игры. Она воплощала собой также и обобщенное место действия, как понятие уже содержательное в самом общем и широком его значении. Древняя мифопоэтическая (и одновременно — архетипическая) семантика круга орхестры означала образ солнца, образ мироздания. Сменившая же его в позднем античном театре прямоугольная форма площадки проскениума имела семантическое значение образа земли, и то, что на ней показывалось зрителям, являлось делами уже земными, человеческими.
Образом мироздания была и конструкция скены, составлявшая вторую (после орхестры) часть структуры древнегреческого сценического комплекса. В этом своем качестве обобщенного места действия, постоянного на всех спектаклях (своего рода «единая установка», говоря современным языком), скена была тождественна тому метафорическому значению, которое выражал круг орхестры. Лишь форма воплощения была другая: не геометрическая, а архитектурная.

Конкретное же место действия — это прежде всего окружающая среда. В античный театр она входила благодаря открытости его архитектуры. Более того, можно предположить, что и строились они с учетом этого обстоятельства. Во всяком случае, драматургами оно, несомненно, учитывалось как одно из средств художественного воздействия на зрителей (включение в образный строй пьес неба, облаков, моря и т. д., о которых говорят персонажи, описывая места действия трагедии или комедии).

В самом спектакле конкретные места действия обозначались двумя основными способами. Первый — собственно игровой: посредством перемещений, переходов, расположения актеров и хора в разных участках пространства орхестры и скены; обыгрывание отдельных предметов, являющихся условным знаком того или иного места; наконец, обсказывания того, где находится персонаж, в произносимом им или другими персонажами тексте. Второй — декорационный. Функцию декорации, изображающей конкретное место действия, в древнегреческом театре выполняла (наряду с воплощением образа обобщенного места — мироздания) сама архитектура скены. Ее три двери, колонны, портик, боковые проскении обозначали наиболее типовые места действия: храм, дворец, дом. По мере эволюции античного театра эта архитектурная «декорация» становилась все более богатой и помпезной.
Что же касается декораций без кавычек, то в начале и середине V века до н. э. у Эсхила ими были немногие располагавшиеся на орхестре строенные элементы типа гробницы или скалы, к которой был прикован Прометей. Затем появились первые живописные декорации, оформлявшие уже не орхестру, а стену скены, «накладывавшиеся» на ее архитектуру, подобно тому, как маска — на голову актера. Согласно Аристотелю, их ввел Софокл. Произошло это, по-видимому, ближе к концу V века до н. э., потому что именно тогда в древнегреческой живописи стали решаться ранее ей не свойственные проблемы изображения окружающей человека среды. До решения этой проблемы в живописи вряд ли могли появиться декорационные изображения пейзажных или архитектурных мест действия в театре, хотя само изобретение перспективы было сделано Агатархом именно в театре и именно как прием оформления трагедии.
Для обозначения этого искусства — декорационного оформления скены — первоначально и появилось слово «скенография», или «сценография» (в древнеримском театре, где скена называлась сценой). Таким образом, этимология слова «сценография» связана не со сценой в ее широком понимании, как площадки для театральной игры-действия (функцию такой площадки, как уже говорилось, в античности выполняли орхестра, затем проскениум), а со сценой (скеной) в том узком ее значении, которое она имела в античности: «палатка», сооружение, архитектурный или изобразительный фон для спектакля. Поэтому то искусство, которое в античности обозначили словом «сценография», мы теперь называем «декорационным искусством». А под «сценографией» имеем в виду более широкий комплекс всех видов и типов искусства оформления спектакля: не только то, что находится за спиной актера в качестве его декорационного фона, но и то, что вокруг него, рядом с ним, в его руках, на его теле и на его голове, с чем он играет и действует.

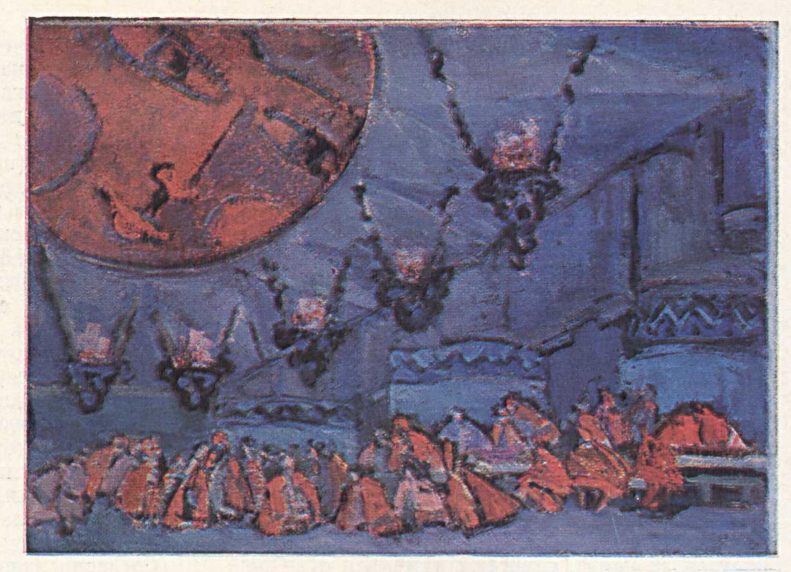
Итак, в древнегреческом театре V века до н. э. мы видим уникальную трехчастную модель искусства сценографии, состоящую из первичных элементов всех систем оформления спектакля, которые будут иметь место в последующей истории мирового театра. Она сложилась на основе традиции мифопоэтической образности, ее принципа семантического тождества. Период, когда эта модель существовала в более или менее «чистом» виде, был кратковременным — всего несколько десятилетий античной классики. А затем она начала распадаться. Постепенно исчезали хор и орхестра. Действие перешло на проскениум, в пространство замкнутой сцены, то есть в условия, которые будут типичными для европейского театрального искусства, начиная с итальянского Возрождения и вплоть до наших дней. В этих условиях декорации, которые в древнегреческом театре V века до н. э. были лишь одной частью многосоставной и многозначной структуры сценографии и появлялись лишь как дополнение к архитектуре скены, стали главными выразительными средствами оформления, потеснив все другие.

Период, когда в европейском театре определяющее положение занимала система декорационного искусства, охватывал XVI — начало XX века. Одновременно в театрах Востока и Азии продолжала существовать и быть доминирующей система игровой сценографии.
И только в XX веке, в его второй половине, художникам мирового театра и прежде всего советского театра удалось вновь поставить и решить на кардинально новом уровне, на основе всего исторического опыта развития этого вида творчества, проблему равнозначности игровой, декорационной и персонажной функции искусства оформления спектакля,— равнозначности по отношению к главной задаче этого искусства: раскрытию идейно-художественного содержания сценического действия.

Софья Юнович: время и цвет

Елена Луцкая

Неярко мерцало небо над Ильмень-озером. Перламутр редких облаков, серебро горизонта удваивались водной гладью, высвобожденной от зимних льдов. Белой лебедью плыло отражение — стены, соборные закомары Юрьева монастыря. Вдали, будто из потаенных глубин, вздымались дымчато-розовые очертания Перынь-Богородицкой церкви. Волны временами сердито всплескивали. И города, что обманчиво рисовались там — в глубинах,— исчезали. Оставалась лишь зыбь. Безбрежно расстеленная, она смыкалась с небом, словно достигнув недостижимых высот.
И внезапно вся картина — реальная, зримая — почудилась таинственно, издавна знакомой. Гладь вод. Неба высь. Даль пути. Ворожба хитросплетений света с цветом. Вот так же расстилались озерные просторы. Так же проплывали мимо берега. Неслышно скользила лодка, выдолбленная из древнего ствола. В утлом челноке Феврония с Княжичем вершили последний свой путь — хождение в райский Китеж. Сама Русь провожала героев. Неспешно, торжественно чередовала неброские красоты свои в панораме, что развертывалась и двигалась под музыку Римского-Корсакова.
А до панорамы были зачарованные леса. Были в малом Китеже угольно-черные группы врагов — будто знак пожарища, будто обгорелые головни — среди чуждых, не доступных их власти российских земель. Было все, что постепенно готовило нас к фресковому размаху панорамы. Лодка парила в серебряной зыби. Ощутимая грань меж небом и водами уничтожалась. Лебединой стаей выплывали белые стены, певучие линии закомар, словно сотканные из звучаний оркестра. Таяли в жемчужно-голубом мареве купола. И вся панорама звучала подобно хоралу во славу прекрасной и вечной Родины. Патриотическая суть композиторского замысла изъявлена художником естественно. В самой причудливой игре воображения угадываются живая действительность, шедевры древнерусского зодчества, претворенные смело, мужественно, виртуозно.
Даже среди лучших произведений Софьи Юнович декорации и костюмы к «Сказанию о граде невидимом Китеже и деве Февронии» занимают место особое.

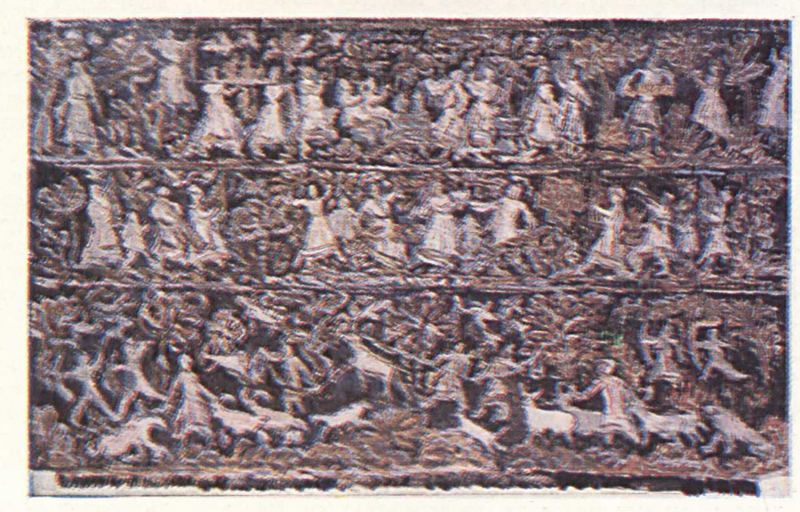


Эскиз декорации
к опере Н. Римского-Корсакова
«Садко». 1953 г.
ЛАТОБ им. Кирова

Эскиз костюмов
к опере Н. Римского-Корсакова
«Сказание о невидимом граде Китеже
и деве Февронии». 1958 г.
ЛАТОБ им. Кирова

Эскиз костюмов
к «Доброму человеку из Сезуана»
Б. Брехта. 1962 г.
ЛАТД им. Пушкина

Становятся стройной программой сценографических идей и принципов. Недаром Римский-Корсаков — в числе любимых ею композиторов.
«Царская невеста» в театре имени Кирова с удивительной бело-голубой картиной в тереме: лазурь с белым составляет звонкие светоносные, а вместе с тем такие печальные и хрупкие созвучия. Причудливые эскизы «Садко» сверкают влажным самоцветным блеском синевы, изумруда, золота. В переливах моря синего очерчиваются то сокровища Волховы, то богатства новгородского торжища.
Три партитуры Римского-Корсакова воплощаются художником в сценографический триптих. В каждом — своя лейттема. Хождение в Китеж — заоблачный, воздушный, прозрачный. Хождение за моря-океаны, открытие мира — в «Садко». Суровое северное море, что возникает из песни Варяжского гостя. Сладостное, ленивое море, что нежится под солнцем в песне гостя Веденецкого. Море с несметными жемчугами Индии — чары, все мелодии дальних морей блещут, дышат, звучат в эскизах-мечтах о будущем спектакле.
Таких мечтаний у Софьи Юнович немало. Однако примечательная черта любого — даже нереализованного — эскиза: взглянув на проект, созданный свободным (подчас кажется стихийным) движением кисти, сквозь двухмерность холста или бумаги мгновенно увидишь трехмерную коробку сцены, одетую в живописные наряды.
Точный, уверенный профессиональный



Эскиз костюма
к пьесе М. Гальперина
(по Э. Лабишу)
«Соломенная шляпка». 1939 г.
ГАТД им. Е. Вахтангова

Эскиз гобелена
к комедии У. Шекспира
«Много шума из ничего».
1941 г.
Ленинградский театр
им. Ленинского комсомола

На стр. 34
Эскиз костюмов
к «Доброму человеку
из Сезуана» Б. Брехта

Эскизы персонажей
и декораций к балету
Н. Римского-Корсакова
«Снегурочка». 1977 г.
Ленинградский дворец
культуры имени М. Горького

расчет заключен в подобных иллюзиях импровизаторской раскованности, абсолютной спонтанности почерка. Точно так же, взглянув на готовые декорации, мгновенно можно составить полное представление об эскизах. Замысел и осуществление, первоначальные находки и их материальное воплощение не разделены сколько-нибудь ощутимой границей. Нет и слишком категорично обозначенной разделительной черты меж спектаклями различных жанров. Хотя, разумеется, Юнович с ее почти полувековым театральным опытом понимает специфику оперы или балета, музыкальной трагедии или драмы, спектакля юмористического или трагедийного.

Когда-то жизнь ее в театре начиналась на вахтанговской сцене дебютом — декорациями и костюмами к комедийной «Соломенной шляпке» Лабиша. Вчерашнюю выпускницу Ленинградской Академии художеств, автора интереснейших эскизов к «Ромео и Джульетте», экспонированных на выставке дипломных работ в Третьяковской галерее, заметили коллеги. Признали критики. Полюбили зрители. Но мало кто мог предугадать, что за легкомысленными, женственно-кокетливыми вариациями на водевильные темы скрывается автор исключительно серьезный.

«Высокий «вольтаж», внутренняя напряженность и мрачность «Нашествия» Леонида Леонова в академическом театре имени Пушкина. Прокаленная и нищая Испания булгаковского «Дон Кихота». Утонченная и терпкая лирика «Трех сестер». Здесь перечислены работы, датированные разным временем. Но тем симптоматичней: во все времена открытия Юнович всегда оказываются на гребне «поисковой волны», оказываются в авангарде достижений декорационного искусства. А притом связь духовная, глубинная, изначальная — связь с классическими традициями русской театральной живописи никогда не исчезает.

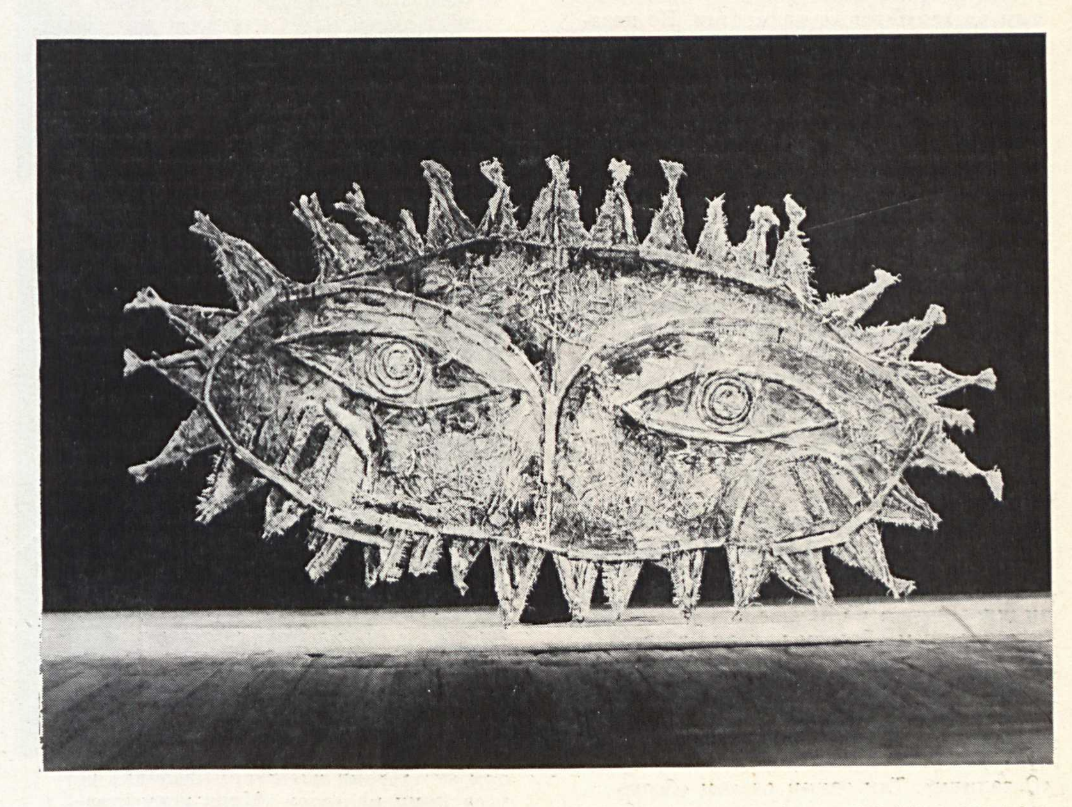
Любовь к наследию великих русских мастеров постоянная, неутомимая приверженность к полотнам Коровина и Врубеля не имеют ничего общего с фетишизацией и тиражированием былых накоплений. Великие художники в свое время реформировали отечественную декорацию решительно, отважно-дерзновенно. От них Юнович унаследовала неприятие косности и эпигонства, свободу полета в своих исканиях, щедрую эмоциональность, сердечную искренность — нынче на театре не столь уж частую.

В современной сценографии — подчас излишне рассудочной, математически «выверенной на эффект», несколько холодной — своеобразие таланта Юнович видится особенно рельефно.

Спектакли, осуществленные Юнович, не столь уж многочисленны. Но, быть может, относительная скромность их количества оборачивается достойной внимания и исследования зрелостью замысла. Оборачивается творческими досугами, необходимыми настоящему мастеру всегда, в наш торопливый век особенно. Размышления привольно располагаются во времени и пространстве. Фантазия не подхлестывается извне жестким производственным графиком того или иного театра. Мысль воспаряет высоко. А рука, вооруженная фломастером или кистью, движется несуетно, задумчиво набрасывает контуры декораций или абрис костюма. Типично для художницы такое сочетание стремительной широты, подвижности манеры с тщательностью обдумывания замысленного.

Юнович видит спектакль не просто в осмысленных соотношениях цвета и света, не просто в тончайшей тональной разработке колористических лейтмотивов. Хотя именно колорит для нее — альфа и омега образного решения спектакля. Вне цвета ее творчество неосуществимо.

Не меньшее значение обретает здесь динамическое взаимодействие масс, выстроенных в отчетливые, режиссерски убедительные мизансцены. Так смизансценированы, «поставлены» наподобие массового, агитационного революционного действа эскизы, навеянные произведением



Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Сама живопись поразительна внутренним, жарким темпераментом. Бесконечна в своих градациях гамма серых тонов. То свинцовые, словно пуля, то стальные, словно сталь клинка, то сизые, словно грозовая туча, серые тона «взрезаны» вспышками алого. Просверки красного (то в петлице чьей-то шинели, то на околыше чьей-то бескозырки, то на узком кумаче лозунга, что плывет над толпой — могучей, безудержной) в ткани эскизов не безлики, хоть и написаны обобщенно, сознательно не детализированы. Ни одной физиономии тут не распознаешь. Но мы чувствуем единый и грозный, бесстрашный и гневный лик толпы — не бесформенной, но одухотворенной единым порывом к общей цели.

В истории нашей сценографии образы Петербурга-Петрограда-Ленинграда воплощены самыми выдающимися мастерами. Среди их созданий нашли свое место сценические проекты Юнович. В конечном счете живописная маэстрия не может так уж удивить у художника высокоталантливого, искушенного многолетним опытом. Удивительнее совсем иное — резко индивидуальное несходство данной работы с другими, по-своему тоже замечательными, решениями историко-революционной темы вообще и «Десяти дней» в частности.

Эскизы, явственно предназначенные для Театра (пусть и неосуществленные), можно не без основания ввести в круг значительнейших образцов монументальной и станковой живописи, графики, скульптуры, посвященных первым октябрьским дням. Передача дистанций исторических сочетается с живой взволнованностью современного художника.

А взволнованность автора не может не вызвать ответного волнения у зрителя. Так же, как вызывают мгновенный эмоциональный отклик суровые и лапидарные эскизы к опере И. Дзержинского по мотивам рассказа М. Шолохова «Судьба человека».

Такова природа творений Юнович. Такова способность трогать, волновать, апеллировать не только к интеллекту, но прежде всего к зрительскому сердцу. Вспоминается: еще не прозвучали первые, такие знакомые, чеховские реплики. Еще не сменилась первая мизансцена, так блистательно найденная Георгием Товстоноговым. Еще спиной к переполненному зрительному залу БДТ, как-то странно припав к лакированной черноте рояля, сидела Маша — Т. Доронина. А сцена уже излучала печаль. Уже тревожила ощущением беззащитной хрупкости. Хрупким, почти обреченным выглядел этот именинный мир с корзинами белых цветов, с белой колонной, с «птицей белой» — Ириной в воздушном, лучезарно-белом платье. Хрупки были границы меж едва очерченным интерьером и едва намеченным пейзажем. Стены скорее подразумевались. И вдруг таяли, уводили глаз к таким же прозрачным, призрачным стволам истонченных берез. Печален был даже свет, что окутывал сестер Прозоровых, ореолом витал вокруг предметов

обстановки — в принципе повседневных, а по сути наделенных загадочной одушевленностью. Зыбкая вибрация света вдруг властно останавливалась большой плоскостью, помещенной справа от зала. Единственная «бытовая» деталь оказывалась в итоге самой символичной. Плоскость стены, окрашенной в солнечно-желтый, почти золотой цвет первого действия, ко второму становилась сумеречно-синей. В картине пожара и ночных признаний преображалась в багрово-красную. И не исчезала в финале, хотя интерьера там уже не было. Все происходило, как положено, в пейзаже. Нагие деревья. Никому не нужные, подтянутые к колосникам качели. Но плоскость той же стены черной траурной стелой вновь останавливала движение композиции. Проводила окончательную, непреступаемую грань меж тем, что свершилось, и тем, чему свершиться не суждено.
Не случайно именно «Три сестры», именно в декорациях и костюмах Юнович с таким успехом переносились Товстоноговым на зарубежные подмостки. Но независимо от весьма примечательного приема данного спектакля в Финляндии или в Венгрии, сама по себе историческая роль открытий Юнович здесь очевидна. С новаторского прочтения «Трех сестер» в БДТ начинался новый период в изобразительном воплощении чеховской драматургии. Сегодня советская сценография располагает внушительными, принципиально важными удачами, примерами современной образности прочтений, извлеченной из глубин чеховских пьес. Таковы «Иванов» Д. Боровского и «Вишневый сад» В. Левенталя, «Иванов» О. Твардовской и В. Макушенко, «Платонов» И. Сумбаташвили... Но декорации и костюмы Юнович к «Трем сестрам» по сей день сохраняют всю свежесть и всю прелесть произведения, будто бы лишь сегодня созданного.

Такая способность оставаться современной, неподвластной ходу лет и безотносительно к временам действия пьесы свойственна Юнович в высшей степени. Будучи живописцем по призванию, она самым неожиданным образом находит в своей живописи строго определенное место в ансамбле спектакля. Столь же неожиданно вызывает она ассоциации сугубо сегодняшние, типичные для человека ее поколения.

«Освенцим». Так одним словом обозначает она сама суть своего решения балета М. Червинского — К. Сергеева «Гамлет» в театре имени Кирова. Казалось бы, какая связь? Средневековый Эльсинор и фашистский концлагерь 1940-х годов. Страдания и подвиги Датского принца и трагедия жертв геноцида и расизма. Бесплотное, часто надземное искусство балета и жестокая правда реальной жизни. Воистину надо быть очень смелым и очень чутким к эпохе мастером, чтобы выращивать замысел из столь острых сопоставлений. А ведь и впрямь перед нами весьма условная Дания. Вроде бы тут нет ничего предметно-исторического. Кроме раскованной, вольной интерпретации геральдических мотивов в великолепных одеждах царственного убийцы Клавдия, Гертруды и их свиты. Эта Дания словно соткана из плотной паутины света и цвета. Паутина наброшена на камни — обманчиво бестелесные, убийственно непроницаемые. Место, откуда нет выхода человеку. И человечность сюда наверняка не пробьется. Потому и обречен гибельному исходу главный герой. «Гамлет» являет нам живопись динамически подвижную, чуткую к изменениям световой партитуры. А сделанный несколькими сезонами раньше совместно с режиссером Р. Сусловичем на сцене театра имени Пушкина «Добрый человек из Сезуана» внешне конструктивно четок, фактурно эффектен в «созвучиях» черного бархата с золотом бамбуковых жердочек. Но, в сущности, здесь снова торжествует Живопись, переведенная на язык материалов и пространства. И вся сценическая картина демонстративно освобождена художницей от рассудочной отчужденности, свойственной почти всегда сценографии брехтовских пьес.
Живопись во всем могуществе своих разноликих возможностей торжествует в нереализованных эскизах к «Демону». Сознательное немногословие композиций адресует зрителя прежде всего и непосредственно к лермонтовскому тексту, «поверх» музыки А. Рубинштейна. Юнович с ее абсолютным слухом на сей раз предпочитает трагизм литературного оригинала несколько мелодраматической, а подчас и сентиментальной оперной партитуре.
Каждый раз понятие «живопись в театре» интерпретировано по-иному. Но всякий раз полнозвучная экспрессия театральной живописи остается основой основ художнического кредо Юнович.
Остается удивительное умение сострадать своим героям, радоваться или терзаться с ними вместе. Остается то сопереживание сценическим страстям и событиям, которое столь необходимо подлинному Театральному художнику.
Приобщенность к жизни спектакля, к его ритмам, его пульсу всегда трепещет в уникальных циклах костюмов к любой постановке, оформленной Юнович. Эскизы ее достаточно ясны для производственного цеха, если там работают настоящие профессионалы. Однако эскизы костюмов не имеют ничего общего с чертежно ясным рисунком или копиистским воспроизведением тех или иных «увражей». Перед нами — свободный, бесстрашный порыв воображения. Некие оптимальные обличья героев, какими они видятся художнику. Пластика заложена в костюм изначально. Характер предусмотрен, предсказан цветом. Недаром она сама говорит: «Цвет-Мысль! Цвет-конфликт! Цвет-драматургия!»
Предельна сосредоточенность мысли в каждом листе. Но одновременно неизменное умение помнить о художественном целом, какое составят эти одежды — меж собой и с декорациями. Не разделишь даже умозрительно костюмы и фоны спектаклей Юнович. «Снегурочка», поставленная Н. Долгушиным в Народном театре балета Дворца культуры имени Горького, превращена в пиршество, в языческое празднество костюмов волшебно-наивных, фантазийных, изысканно транспонирующих подлинный фольклорный материал. Костюмы «Корсара» и «Спящей красавицы» эстетикой самих эскизов заставляют вспомнить (при полном отсутствии внешнего подобия) ретроспекции мастеров «Мира искусства». Костюмы, сочиненные Юнович, сегодня приобретают значение исключительно важное. Ведь чем дальше и стремительнее движется время, тем очевиднее обнаруживается весьма резкий перепад меж достижениями сценографии в сфере декораций и не всегда результативными (выражаясь очень мягко!) исканиями той же сценографии в сфере театрального (особливо балетного) костюма.
Быть может, совсем независимо от собственных намерений, Юнович всегда, самим фактом своей деятельности заставляет размышлять над явлениями, важными для всего хода развития декорационного искусства. Такие размышления, естественно, возникли на ее персональных выставках, организованных в Москве и в Ленинграде.

Печать сильной неординарной личности, отблески полного, яркого мировосприятия здесь чувствовались во всем, поскольку показанные работы не делились на «этажные» и «проходные».

Печать личности мастера, строгости вкуса, определенности художественных симпатий — на всем, что окружает Софью Марковну вне театра. В ее мастерской встретились отзвуки самых удаленных друг от друга времен. Из огромных окон дома, сооруженного в начале столетия, с птичьего полета видны раскрылья колоннады Казанского собора. В интерьерах — петербургская ампирная мебель. Но на рабочем столе, на стеллажах, на полу — эскизы, которые сразу безошибочно можно датировать годами 1980-ми.
В них — удивительных и драгоценных эскизах — сплелись былые славные традиции и завтрашний день отечественной сценографии.

Профили

Облик куклы

Джемма Мирзоян

1

На сцене — в веселой, озорной стихии сказки, куклы жили свободно, органично, естественно. Остроумная, внешне бесшабашная, даже несколько крикливая партитура спектакля, мастерски расставленные режиссером и художником акценты овладевали вниманием, заставляя неотступно следовать за героями, исподволь потешаться над несуразностью их поступков или вместе с ними торжествовать победу...

Особенно привлекали раскованность фантазии в колористическом оформлении всей этой комедийной сказочности, ее пестрота, выполненные с веселой выдумкой куклы, декорации, воскрешающие лучшие традиции армянского народного творчества.

Мне захотелось познакомиться с художником, одним из авторов этой веселой и умной игры, у которого все получилось так ярко, смешно и необычно.

С главным художником Ереванского театра кукол им. О. Туманяна Арамаисом Саргсяном я встретилась после спектакля в цехе театра — этой своего рода «кухне», где из тряпья, бумажной массы, картона, красок и множества других материалов и «нематериалов» создается кукольный спектакль; где художник искал, пробовал, спорил, нервничал, ошибался, убеждался в своей правоте, где, бывало, оставался одиноким в своих задумках, где часто находил поддержку и понимание, где он постепенно, с годами открывал и постигал специфику театрального мира. Здесь, в мастерской, среди ножниц и клея, испарений кипящей краски, вслушиваясь в путаный, сбивчивый рассказ о том, как негромко начался его путь в искусство, стараясь понять недосказанную или запомнить как бы невзначай оброненную фразу, приноравливаясь к его нетерпению высказаться одновременно и сразу обо всем, вживаясь в выражение лица, вглядываясь в откровенно распахнутые с длинными ресницами глаза, я невольно поймала себя на мысли, что в человеке этом много от детства. Для меня в его облике, если отбросить подробности, было что-то мультипликационное, сродни детскому рисунку.

Навсегда запомнилась Саргсяну весна 1961 года. Ему предложили работу главного художника в Ереванском театре кукол им. О. Туманяна. Театр в это время «жил» без художника. И как знать, может, прав был Акоп Ханджян — начальник Управления по делам искусств Министерства культуры республики, думая, что «хрустальный башмачок» придется впору молодому художнику. Может, за яркой живописной манерой первых оформлений Саргсяна, осуществленных им в Театре юного зрителя, он разглядел и почувствовал особый, принадлежащий именно Саргсяну мир вымысла, фантазии, сказки. И еще доброту, без которой невозможно подружиться с куклой. Доброту, которая также и мера таланта.

Конечно, молодой художник не мог сразу примириться с мыслью о работе в кукольном театре. Он и не представлял ясно специфику кукольного искусства и должен был добираться до всего наощупь, интуитивно.

И неизвестно, как сложилась бы творческая судьба Арамаиса Саргсяна, если бы не случайная встреча, спустя несколько дней, на улице с директором театра. Он предложил художнику съездить в Москву на конференцию, посвященную вопросам постановок и оформлений кукольных спектаклей. Арамаис согласился, хотя, естественно, был далек в тот момент от московской конференции, а с чем он вернется оттуда, и вовсе не предполагал! Разве мог он представить, что такое «Божественная комедия», которая запомнится навсегда; что по дороге из Москвы в Ереван он долго будет размышлять об этом блестящем спектакле. Арамаису было предложено оформление детского спектакля, написанного по мотивам китайских народных сказок под названием «Добра желающего зло не победит» (авторы Г. Авагян и М. Асланян, режиссер О. Мелик-Вртанесян).

А когда он представил на обсуждение эскизы кукол царя, змеи, которые были новы для театра и по характеру, и по конструкции, и по фактуре (кукла царя — только корона, брови и борода; кукла змеи — легко управляемая пружина, завершающаяся условной формы головкой), выполненные в обобщенной манере, они не сразу были восприняты актерами.

Всегда насыщенные яркой броской живописностью куклы в оформлении Саргсяна больше тяготеют к простым конструкциям, они наивны в лучшем смысле этого слова. Вдохновение свое художник черпает скорее не из рационально осмысленных приемов чисто интеллектуального творчества, а непосредственно из «кукольного» материала, диктующего образную фактуру будущего спектакля.

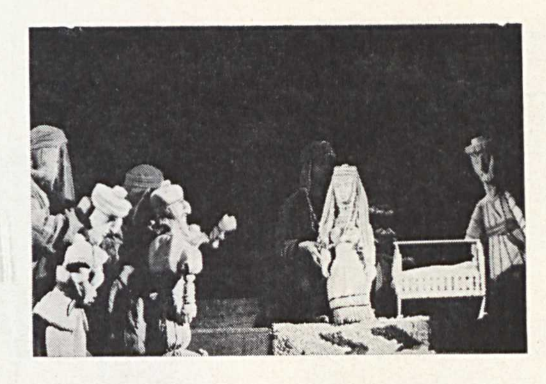
Нет у Саргсяна тайной мечты о «настоящем театре», о большой драматической сцене. Куклы — его судьба.

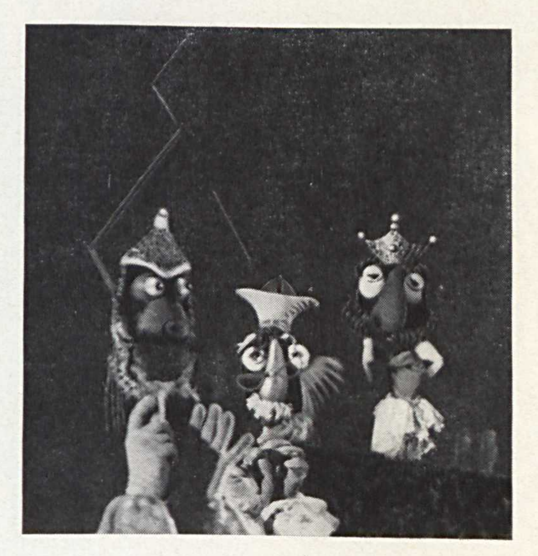
Одна из лучших работ А. Саргсяна — «Непобедимый петух», поставленный в 1978 году по сказке О. Туманяна (автор пьесы Е. Манарян, режиссер Е. Манарян, композитор Ю. Арутюнян).

Предложенная Е. Манаряну художником кукла не была конструкцией: ее тело — никакое, лицо — не овал. Она, по сути, живая, трепетная комбинация актерских рук. Единственным конструктивным элементом в этой комбинации являлась «голова». Если можно так назвать отдельные укрупненные в размерах подвижные детали (нос, рот, глаза, усы, очки, борода, гребешок, клюв), которые становились организующим центром, возникшим из внутренней необходимости образа персонажей...

Если рассматривать творчество художника в срезе различных методов и почерков, присущих современным армянским сценографам,— оно отличается ярким своеобразием, индивидуальностью.

Арамаис Саргсян сыграл большую роль в становлении и развитии искусства армянского театра кукол. Новые принципы цветовой организации сценического пространства, новое конструктивно-пластическое решение куклы позволяют говорить о художнике как об основоположнике современной армянской кукольной сценографии.





2, 3, 4

2, 3
Сцена из спектакля «Тысячеголосый соловей» по пьесе В. Варданяна 1962

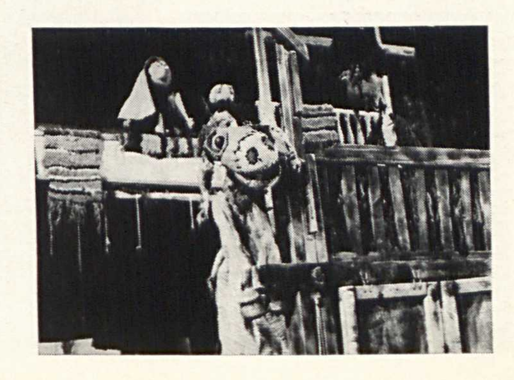
4
Куклы из спектакля «Непобедимый петух» (по О. Туманяну) 1978

1, 6, 7
Три сцены из спектакля «Музыканты поневоле» (по сказке братьев Гримм «Бременские музыканты)» 1981

5

5
Сцена из спектакля по Г. Х. Андерсену «Оле-Лукойе» 1966

6



7

Музей под открытым небом и экология культуры

(Архангельский музей народного искусства)

Александр Давыдов

Можно ли сегодня ограничить экологию только задачами сохранения биологической среды? По мнению ряда ученых, понятие экологии в современном мире настолько глубоко, что неизбежно касается и проблем культурного наследия. Академик Д. С. Лихачев пишет: «Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей среды... А между тем,— продолжает он,— вопрос о нравственной экологии не только не изучается, но даже не поставлен нашей наукой как нечто целое и жизненно важное для человека. Изучаются отдельные виды культуры и остатки прошлого, вопросы реставрации памятников и их сохранения, но не изучается нравственное значение и влияние воздействующей силы на человека всей культурной среды во всех ее взаимосвязях, хотя сам факт воспитательного воздействия на человека его окружения ни у кого не вызывает ни малейшего сомнения» *.

Следуя тезису о том, что «культура есть все созданное человеком, в отличие от того, что создала природа», мы не должны, однако, забывать, что человек есть сам часть природы, а культура этноса в значительной мере зависит от ландшафта, в котором этнос обитает. Ландшафт через специфику хозяйственно-культурного типа влияет на складывание национального характера, формирует эстетические представления, культура же (в бытовом ее выражении) предназначена в значительной мере для поддержания жизни человека в биологическом смысле. Учитывая указанные взаимосвязи, вероятно, следует сформулировать понятие экологии этноса, которое включает в себя экологию природы и культурную экологию как взаимосвязанные части единого целого.

Изучение взаимодействия природы и национальной культуры — область, лежащая на стыке как биологических наук, так и гуманитарных, прежде всего этнографии,— имеет прямое отношение к экспозициям музеев под открытым небом, а также обусловливает их известную связь с национальными парками.

В музее под открытым небом экспозиция не отгорожена стенами от окружающего ландшафта, как в «традиционных» музеях, но, напротив, во многом зависит от природного окружения. Эта зависимость выражается в нескольких аспектах. Во-первых — воссоздание или моделирование необходимого антропогенного ландшафта и характерных черт природного окружения вообще для всякого культурного комплекса, моделируемого в экспозиции. (Ветряные и водяные мельницы, модель поморского или каргопольского поселения и т. п. требуют необходимой природной «ниши» в музее под открытым небом.)

Во-вторых, показ флоры и фауны как одной из важнейших частей экологии этноса, отражение теснейшей взаимосвязи природы и национальной культуры. Наконец, изучение микроландшафта музея для наиболее рационального использования комплекса, выяснение границ максимальной нагрузки количества посетителей с целью сохранения микроландшафта.

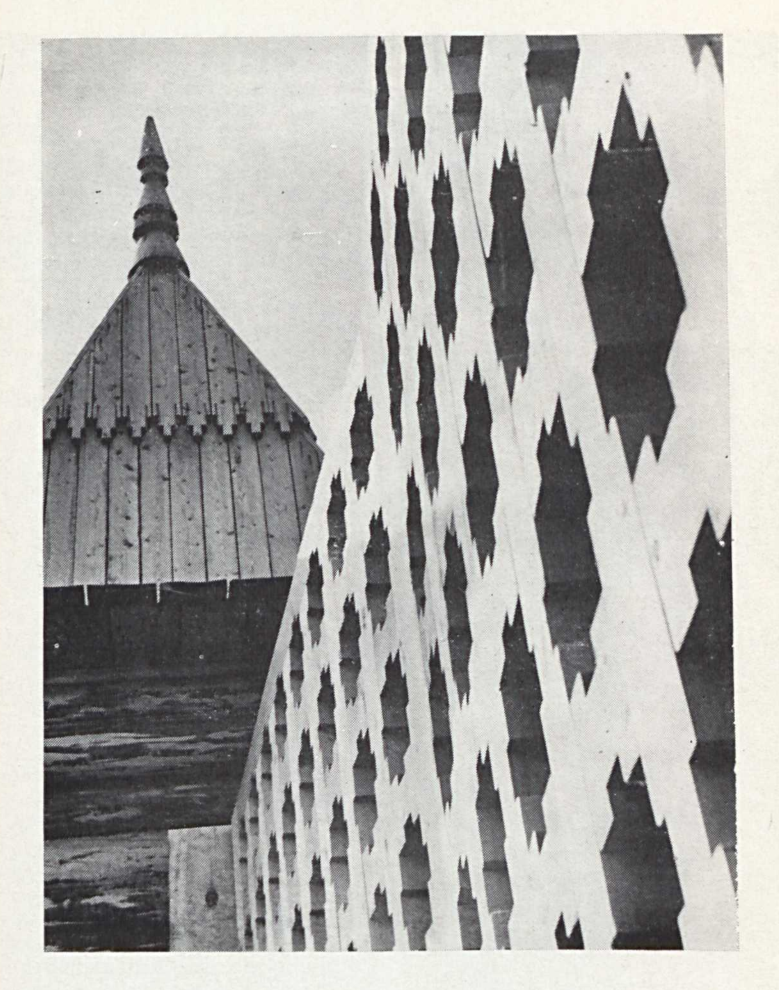
Особое значение в исследовании экспозиции музея под открытым небом мы придаем культурной экологии этноса.

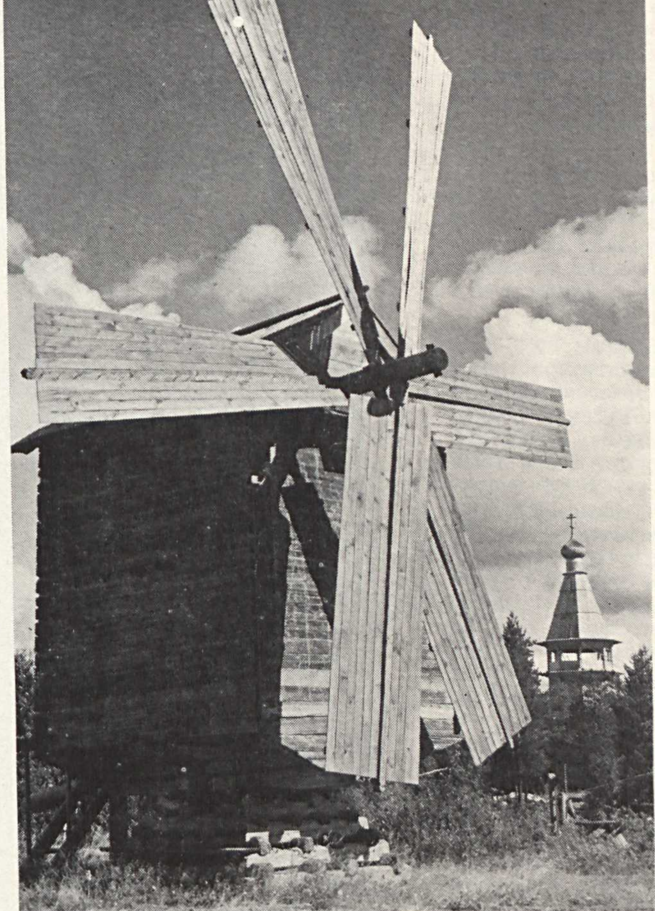
Велика роль художественных, краеведческих, этнографических музеев «традиционного» типа в сохранении ценностей национальной культуры. Однако специфика традиционной экспозиции такова, что музейный работник в создании ее решает прежде всего задачу наиболее яркого и удачного показа тех или иных процессов, явлений, не ставя, как правило, перед собой цели воссоздания или моделирования «культурной среды обитания» вещи. Значение отдельного предмета в «традиционной» экспозиции вырастает до уровня символа. Выпадая из «среды обитания», предмет в ипостаси экспоната попадает в «нами созданный контекст» экспозиции, выполняет роль элемента в искусственно созданной системе. Что же касается музея под открытым небом — экспозиционер здесь должен открыть и воссоздать естественное предметное окружение вещи, следуя закономерностям моделирования экологии культуры этноса. Под моделированием экологии культуры этноса подразумевается экспозиционное воплощение предметов и явлений национальной культуры в их традиционной взаимосвязи и взаимообусловленности. В кажущейся «неопределенности» экспозиции музея под открытым небом — огромное преимущество. Чем более достоверно будет смоделирована национальная культура в такой

Архангельский музей деревянного зодчества
Главы Вознесенской церкви из села Кушерека Онежского района
1669 г.

---

* *Лихачев Д. С. Экология культуры.— Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры «Памятники Отечества», № 2 (2), 1980, с. 10.*





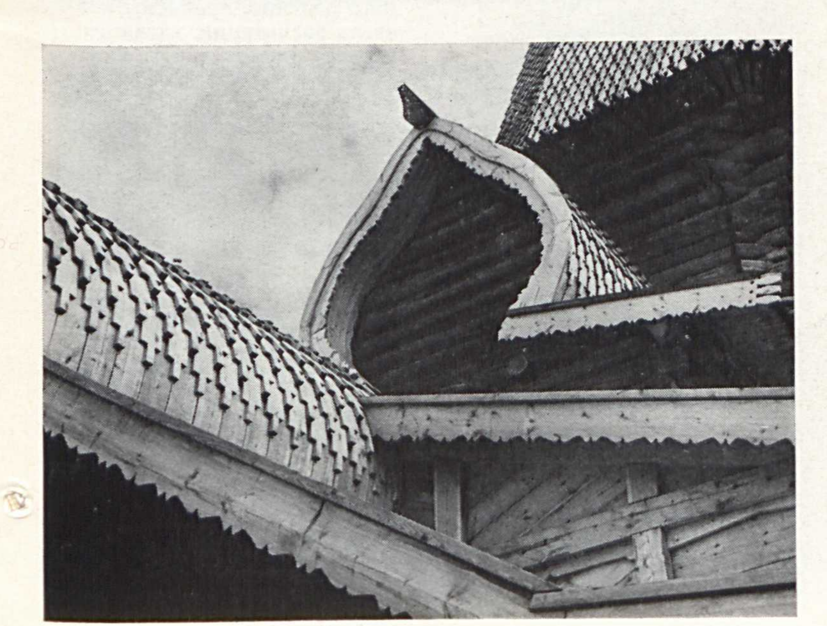
Ворота музея

Ветряная мельница шатрового типа из деревни Бор Холмогорского района XIX в.

Георгиевская церковь из села Вершина Верхнетоемского района Шатровый тип храма. 1672 г.

Ветряная мельница «столбовка на реке» из села Большая Шалга Каргопольского района XIX в.

Георгиевская церковь. Фрагмент

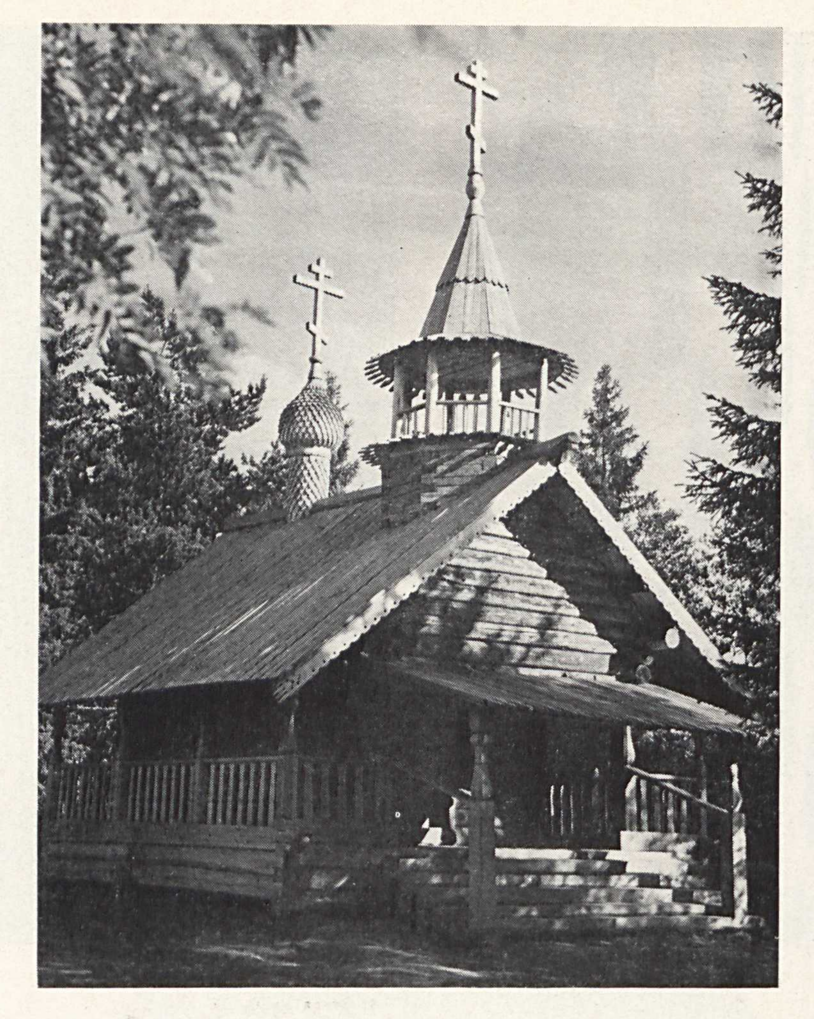


экспозиции, тем больше граней культуры этноса отразит музей, тем большее влияние сможет музей оказать на развитие этнических ценностей.

Не отдельная вещь, экспонат вырастает до уровня символа в экспозиции музея под открытым небом, но сам музей всей системой своей экспозиции приобретает для этноса значение символа, образа национальной культуры в ее традиции и развитии.

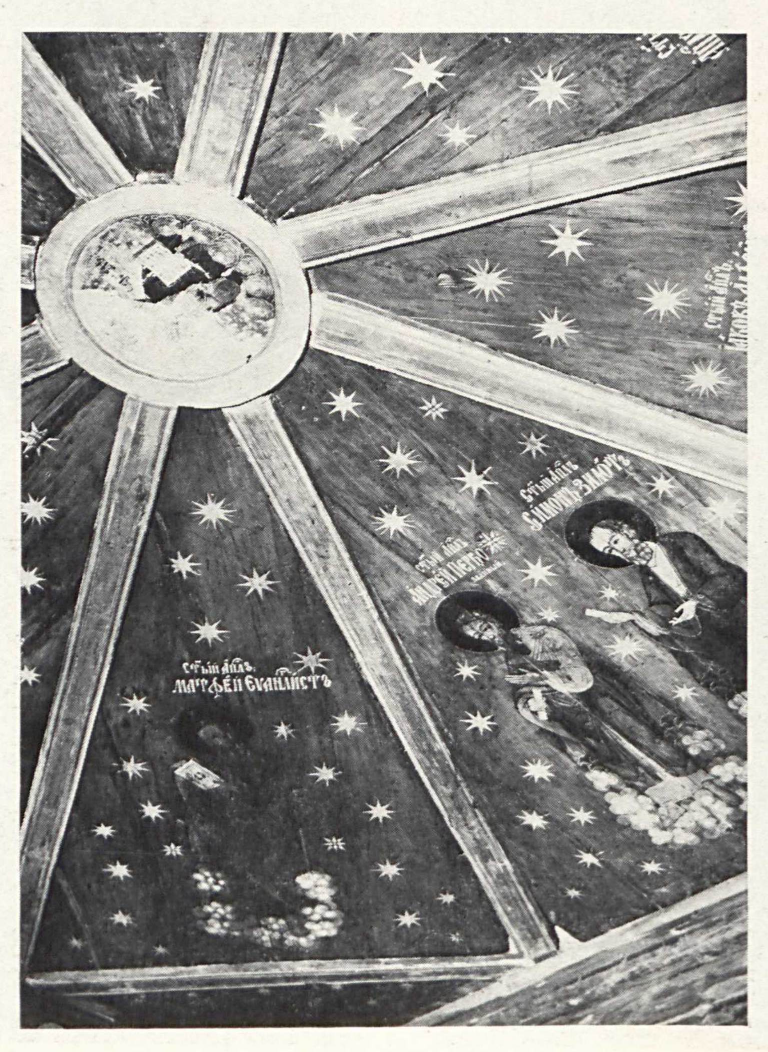
Наиболее полным, комплексным и систематизированным собранием этнографических памятников Русского Севера в экспозиции под открытым небом предстоит стать Архангельскому музею деревянного зодчества. Первые памятники были перевезены сюда в 1968 году, а для посещения экспозиция была открыта 1 июня 1973 года. Музей расположился на территории в 78 га, его охранная зона — 130 га. Этот комплекс находится на расстоянии в 25 км от Архангельска вверх по течению реки Северной Двины, на правом ее берегу. Согласно Генеральному плану и тематическим разработкам экспозиции, в нее должно войти более ста памятников народной деревянной архитектуры. В настоящее время здесь собрано более шестидесяти памятников народного зодчества. В недалеком будущем шесть секторов музея представят народную культуру Каргополя и Поонежья, Поважья и Пинежья, бассейнов рек Мезени, Вычегды, Северной Двины, побережья Белого моря. Каждый из секторов музея — своеобразная модель северорусского поселения с характерной планировкой. В музее представлены модели поселений со свободной планировкой, однорядной застройкой, двухрядной, модель поселения на обрывистом берегу, поселение с ярмарочным комплексом и концевой планировкой. Почти сформированы Каргопольско-Онежский, Северодвинский, Мезенский сектора, продолжается создание Пинежского, на очереди сектора Вежский и Поморский. Хронологические рамки экспозиции — вторая половина XIX — начало XX века. Все жилые и хозяйственные постройки в музее относятся к этому времени. Выделению данного периода не противоречат отдельные уникальные памятники деревянного зодчества XVI—XVIII веков, органически входящие в общий вид северорусской деревни конца прошлого столетия. Учитывается также необходимость отражения в экспозиции социальной структуры деревни в названный период, воссозданы усадьбы купцов, середняков, бедняков, планируется создание ярмарочного торжища в Северодвинском секторе, постоялого двора и трактира, волостного правления, сельской школы.

Следует отметить, что интерьер в экспозиции нашего музея не является простым заполнением памятников народного зодчества, но организован в систему показа многообразия северорусской культуры, проявлений образа жизни северян, более того, создание тематико-экспозиционных планов позволяет порой существенно корректировать замыслы архитекторов, которые создают экспозицию в содружестве с научными сотрудниками музея.



Часовня из деревни Федоровская Плесецкого района. XVIII в.

«Небо» — расписной потолок в часовне из деревни Федоровская. XVIII в.



Логика построения экспозиции Архангельского музея деревянного зодчества основана на стремлении добиться оптимального сочетания двух направлений. Первое — дать наиболее полное представление о социально-экономической жизни, быте, материальной и духовной культуре северорусского крестьянства конца прошлого века. Второе — выделить в экспозиции художественную традицию Русского Севера, показать ценности народного творчества. Синкретизм творческой и функциональной частей народной культуры получает свое воплощение в синкретической экспозиции под открытым небом. Особенно ярко эта тенденция проявляется в праздниках народного творчества, проводимых музеем. Лучшие самодеятельные фольклорные группы из всех районов области приезжают в музей, чтобы познакомить посетителей со старинным обрядом свадьбы, праздниками народного календаря, традиционными песнями и танцами. С 1982 года начали проводиться детские фольклорные праздники с выступлением детских фольклорных групп. На праздники в музей приглашаются и народные умельцы, работающие порою прямо в экспозиции за прялками и ткацкими станками.

С современным народным творчеством знакомит выставка, специально организованная музеем. Во время фольклорных праздников с 1975 года можно познакомиться и с экспозицией «Звоны Северные». Работники музея изучают и восстанавливают искусство игры на колоколах как одно из проявлений музыкального творчества русского народа.

Архангельский музей деревянного зодчества является важным средством пропаганды ценностей народной северорусской культуры. Его деятельность оказывает сильное влияние на развитие народного творчества в области, а сама экспозиция в условиях современного процесса вытеснения национальной специфики из сферы материальной культуры превращает музей в своеобразный символ Русского Севера, такой же, скажем, как Государственный северный народный хор. Это результат удачного решения проблемы контакта экспозиции, удачного синтеза национального ландшафта, традиционной архитектуры и гармонично (системно) построенного интерьера, что позволяет дать качественно новое «звучание» этнографических памятников экспозиции по сравнению с музеями «традиционного» вида. Музей под открытым небом — оптимальное воплощение этнографической экспозиции, и вместе с тем он является одним из важнейших проявлений национального сознания в условиях индустриального общества, носителем духовности национальной жизни, прежде всего на уровне бытовой культуры, что особенно важно в наше время. Создание таких музеев — одно из обязательных условий экологии культуры.

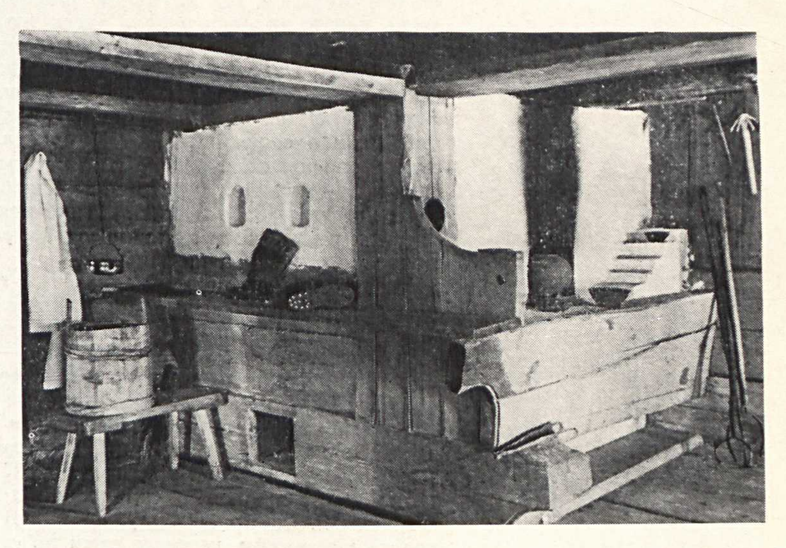
Часовня
из деревни Вальтево
Пинежского района.
XVIII в.

Курная изба
из деревни Погост
Каргопольского
района. XIX в.

Печь в избе

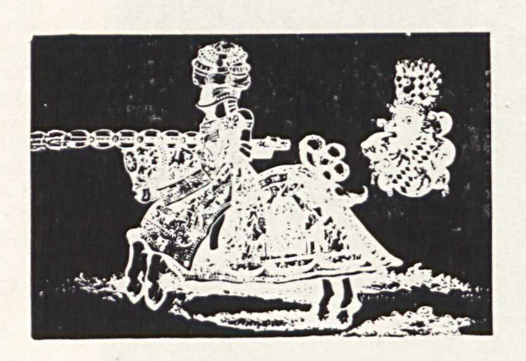
Фольклорный
праздник
в музее

Горница в избе
перед свадьбой



Искусствознание и «искусствография»

Леонид Невлер,
Александр Якимович



Исследователи художественной культуры Запада не раз писали о той активной ориентирующей роли, какую издавна играла здесь теоретическая мысль об искусстве. Эстетическая эссеистика, историко-художественные исследования, критическое философствование — все это формы, в которых начинались такие «великие культурные события», как переосмысление античности, новое понимание средневековья, открытие внеевропейских культур — события, отразившиеся и на общественном сознании, и на практике искусства последних столетий, и, конечно, на направленности искусствоведческой науки.

Если мы, однако, попытаемся найти в современном западном искусствознании что-либо похожее на эту всегдашнюю направленность, то, по-видимому, испытаем недоумение. Вопрос — выполняют ли сегодня какие-то силы ту общественную роль, какую смогли исполнить «антикисты» и просветители, знатоки, критики и теоретики искусства — от Д. Дидро до И. Тэна, от Ш. Бодлера до Х. Ортеги-и-Гассета, от Я. Буркхардта до К. Кларка — это вопрос совсем не риторический и несколько тревожный. Набирают силу, начинают доминировать тенденции, которые сами по себе новыми не являются. Но сегодня в них зазвучал такой смысл, какого раньше почему-то не было слышно. Описывается, каталогизируется, экспонируется и подвергается диссертационному обследованию материал, который прежде считался просто недостаточно качественным и допускался разве что в примечания. Например, художники того или иного «круга». Разумеется, во главе круга порой оказываются и крупнейшие мастера — но изучаются-то не они, а те последователи и ученики, которые, как всегда считалось, ничуть не украшают своих учителей. Идет исследование материала, который прежде казался вообще посторонним, маргинальным, фоновым. Наконец, получают более почтенный статус художники, давно стоявшие под подозрением по части вкуса и социальной направленности творчества — как Грез или Кабанель. Кажется, не нужна более старая «табель о рангах», где были раздельно записаны мастера истинные и не истинные, обладающие большим вкусом, небольшим вкусом, вообще лишенные того, что мы называем этим словом. Не нужны и другие понятия, категории и системы, служившие опорой в золотой век искусствознания (от середины XIX века до середины XX); они не то что отрицаются, но как бы отодвинуты за ненадобностью. Стилевая систематизация или периодизация глобального характера словно потеряли прежнюю притягательность. Найти дату конкретного эскиза, описать круг принадлежности произведения — вот что важно, а общие вопросы стилей и границ между ними — слишком отвлеченные материи для новой породы знатоков. Уж не кончилось ли вообще время концепций и оценок, не началась ли полоса описательного искусствоведения без обобщений и выводов — своего рода «искусствография»?

Все чаще мысль движется по двум взаимосвязанным руслам: это, во-первых, обнаружение и исследование нового материала, который прежде либо не попадал в поле зрения, либо вообще отодвигался как не достойный внимания. И, во-вторых,— погружение в узкоспециальные проблемы особого рода, не связанные с вопросами художественного качества и каких-либо закономерностей развития искусства. В любом случае важно отвести от себя подозрение в глобальном теоретизировании и оценочности. Это, конечно, не означает, что изъяты из обращения крупные явления, то есть все, что давно признано классическим и великим. Хотя сегодня и легче найти публикацию о провинциальном живописце, чем о Рембрандте или Вермеере, все же и большое искусство постоянно находится в поле зрения. Кватрочентисты, Микеланджело, Веласкес, Гойя, Энгр, Пикассо получают свою долю внимания — но внимания особого рода. Респектабельные издания, конференции и симпозиумы насаждают определенный способ смотреть на искусство и говорить о нем — так, чтобы не возникало проблемы художественного уровня и общей систематизации рассматриваемого материала. Безымянные гравюры, экспонаты истории быта, ничем не блещущие и считавшиеся прежде ремесленными портреты, сборники символов и прочее — все это располагается в одной, но зато бесконечно широкой плоскости вместе с произведениями, которые в течение столетий считались шедеврами мирового искусства.

«Искусствография», как зеленые водоросли, обладает повышенной жизнестойкостью, проникаемостью и анонимностью. Она сейчас везде, и на нее невозможно указать пальцем, привести конкретные примеры, назвать самые яркие и типичные образцы. С одной стороны, их слишком много, с другой — их вообще нет. Периодические и прочие издания по искусству сейчас заполнены в основном солидными, высокоучеными публикациями примерно одного уровня, которые придерживаются принципов, только что нами названных, и производят своеобразное впечатление — сочетания основательности знаний с сознательно и специально усеченным кругозором, с нежеланием «рассуждать вообще», с какой-то безымянностью, даже когда есть имена. Поэтому привести несколько примеров невозможно и бессмысленно; привести же десятки и сотни практически затруднительно и тоже бессмысленно, поскольку избыток информации здесь сыграл бы только роль «шума»...

Разбираемые искусствографией вопросы приобретают своего рода эзотеричность. Непосвященному непонятна не только суть того или иного вопроса. Неясно даже наличие его. Раньше и неспециалисту было очевидно, что проблема стилевой принадлежности произведения есть именно проблема, что вопрос о смысле и значении крупнейшего творения искусства имеет самый общий характер; что интерпретация шедевра, понимаемого именно как шедевр, является отражением всеобщей истории искусства (хотя, конечно, неполным и не всеохватывающим). Но как раз всего этого и не должно быть в «искусствографии». Она занимается другими делами — точной «пропиской» малоизвестных и считавшихся прежде второсортными вещей в определенной национальной школе, в определенном центре, определенной группе — только, упаси боже, без теорий насчет специфики национального в искусстве. Для нее существуют такие проблемы, как точно определимая связь между двумя художниками в плане тематики, композиционного или колористического сходства или датировка произведения, которым несколько десятилетий назад никто не стал бы заниматься.

Ученые прежних разновидностей — К. Юсти, М. Дворжак, Р. Лонги и другие — позволяли себе выражать энтузиазм по поводу качества или смысла рассматриваемых произведений (понятно, что формы его выражения были различны, в соответствии с личными особенностями). Нынешние разновидности знатоков словно придерживаются принципов стоицизма, если не сравнивать их с более радикальными носителями идей невозмутимости. Волнение, энтузиазм, убеждения должны

оставаться за пределами искусствознания. Что угодно, только не субъективность. Истина должна говорить голосом ровным и чистым. «Нравится» и «не нравится» здесь недопустимы. Личность исследователя не должна выступать на первый план: точность информации несравненно важнее. Вопрос, возможны ли в искусствоведении точность и объективность без личного начала, получает решительный ответ: не просто, но единственно возможны.

Вообще говоря, точная наука не зависит от личности исследователя, от его расположений и нерасположений, от его мировоззрения. С этой точки зрения, новая «искусствография» претендует на то, чтобы быть именно точной наукой, в отличие от прежнего искусствознания, где элемент интерпретационного творчества был весьма велик, личностное начало обладало особыми прерогативами, а мировоззрение определяло подход к предмету.

Но тут-то и возникает главный вопрос. История искусствознания знает немало попыток приближения к идеалу строгой научности, и если у Г. Вельфлина, например, он не был до конца реализован, то вовсе не потому, что создатель формального метода имел перед умственным взором иной идеал. И все же, стремясь к нему, классики искусствознания никогда не соглашались на те жертвы, которых он требовал. Руководствуясь чувством искусства, любовью к нему, они не могли, как ни старались, изменить специфике своего предмета — как предмета гуманитарного, во-первых, художественного, во-вторых. И тот факт, что их отступления от строгой «научности» совершались по велению сердца, а не по программе ума, заставляет внимательнее отнестись к скрытой в опыте классиков методологической проблеме. Сегодня она звучит примерно так.

В то время как объекты науки «строгой», естественной живут независимо от наблюдателя, подчиняясь безличным природным законам, ученый-гуманитарий имеет дело с человеческим опытом и поведением, то есть, в конечном итоге, с той или иной уникальной интерпретацией мира. Превращению ее в предмет науки тут предшествует такое вникание ученого в материал, которое больше похоже на разговор человека с человеком, чем на стороннее наблюдение. Предметом изучения историка, например, может быть простой документ, вещь, свидетельство,— но только в момент «диалога», куда личность исследователя втянута целиком, возникает особое «поле понимания», а в нем, как озарение,— ясность чужого намерения. Она может уйти, эта ясность, она событийна, не вечна — но главное состоялось: благодаря неповторимому «событию понимания» из набора случайных фактов возник объект научного познания.

Так происходит в любой гуманитарной науке. Но в искусствознании дело сложнее. Тут предмет изучения — не просто человеческое поведение (исторически, культурно, личностно определенное и ограниченное), но феномен искусства, обладающий особым свойством: быть и прошлым, и современным, и будущим. «Мона Лиза» говорит с каждым из нас без переводчика, потому что содержит в себе бесконечное множество интерпретаций.

В центре науки об искусстве вовсе не случайно оказываются такие произведения. Так называемые «шедевры» — это не утвержденные кем-то объекты поклонения, а вещи, доказавшие свою причастность к надысторическому бытию, доносящие до нас фрагменты своей «неизвестной родины» (М. Пруст), единственной родины художника. Понять такое произведение — значит не просто «вступить в диалог» с его автором. Надо так вникнуть в искусство, чтобы воскресить в себе ту «память о вечности», находящейся за пределами любой человеческой ограниченности,— и именно это событие искусствовед (в отличие от того же историка) отваживается поставить в центр проблемного поля своей науки. Только пока есть такая отвага, она хранит искусствознание как знание именно об искусстве. Каким бы оно ни было — формальным или иконологическим, знаточеским или философским,— оно должно сохранять в научном тексте следы изначальной драмы: усилия перевести в пространство познания то, что имеет принципиально иные основания, живет в мире надысторическом, эстетическом, вечном.

И лишь до тех пор, пока искусствознание заботится о том, чтобы способы нахождения, описания, анализа объекта сохраняли качество адекватности предмету, резонировали с его тайной — бытие искусства продолжается в бытии науки. Именно поэтому классика искусствознания не давала и даже необязательно стремилась давать абсолютно точные, недвусмысленные, проверяемые результаты, часто оперируя приблизительными величинами, совокупностью теорий и методов, которые не всегда строго согласовывались между собой. Требование стопроцентно положительного, безличного «результата» не имело тут особых прав до вспышки искусствографии. Важнее считались прозрения духа, вдохновенные постижения, а вопросы представлялись в целом интереснее, чем ответы. Не случайно практически каждое крупное произведение классического и нового искусства имеет сегодня множество более или менее хитроумных толкований, каждое из которых нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Проницательности, артистизма, учености в избытке, а точность результата минимальна.

Эрудиты-исследователи нового образца — те дают такие результаты и могут писать в послужных списках: обнаружено то-то, установлено то-то, доказано то-то. Основоположники и классики науки об искусстве прилагали титанические усилия к рассмотрению странных, ускользающих проблем, создавали удивительные «гордиевы узлы» вопросов и предположений, где смысла много, но определенности мало. Чтить их за это никто не отказывается, но самим предаваться «донкихотству» кажется странным. «Искусствографии» нужны итоги, которые, так сказать, можно «потрогать». Она не желает блестяще заниматься неразрешимыми вопросами. Публикация, атрибуция и датировка произведения, неважно какого — это нечто явственное и достоверное, не то что спор о маньеризме и барокко, где можно повернуть и в одну сторону, и в другую; это Бесспорный Успех.

Поэтому «искусствография» не пускается в дискуссии, у которых не может быть завершения. Ей нравится действовать экономично, рачительно, то есть ставить перед собой достижимые цели и выделять на их достижения минимум научных затрат. Исследования по искусству организуются на манер прикладных инженерных исследований. Это проявляется в затухании споров о классицизме и романтизме, о роли модерна в появлении авангарда. С точки зрения «инженерного» мышления и принципа деловитости, эти предприятия себя не окупили: изощряли умы, но не давали точных данных. А именно точные данные необходимы более чем что бы то ни было. При всей активности и многочисленности работающих в данной области, при обилии потока публикаций все же слишком много неясностей и белых пятен. Надо заниматься черновой работой, а не умствованиями.

Стойкие продолжатели традиций, воспитанные старыми школами, продолжают делать то, что делалось десятилетиями, и будут заниматься этим еще какое-то время. А что будет потом? Никем не опровергнутые понятия и категории уже сейчас вызывают меньше интереса у тех, для кого они отчеканены. Новые исследователи искусства видят свою задачу в описании фактов, собранных и упорядоченных по принципу прямой связи (круг, знакомство художников, влияние одного на другого). Такие связи, как эпоха, стиль, смысловое единомыслие — вызывают молчаливое недоверие в пределах «искусствографии». Она их осторожно избегает: еще неизвестно, что останется от концепций через сотню лет, тогда как абсолютно доказательная датировка или установленное заимствование одним художником из картины другого — это факты, которые не подвластны ни всемогущему времени, ни изменчивости людских потребностей.

Такова «искусствография». Можно строить множество предположений о причинах, ее вызвавших. Несомненно, например, созвучие основных установок ее приверженцев ведущему умонастроению современного Запада, которое окрашивает в сходные тона и концепции влиятельных политологов, и внешне мало связанные с ними широкие общественные настроения, реалии быта, поведения, самоощущения людей. Неоконсерватизм как господствующее мирочувствование сказывается и в трезвых охранительных призывах политиков, и в страстных писаниях философов, затосковавших вдруг на высотах духа, в холодных пространствах абстракций — по «почве», «корням», «земле отцов»; и в возрождении эмпиризма ученых, призывающих отказаться от высоких теорий и «измов» и вернуться к доброму старому опыту.

Смещение с высот культуры, ее центров — к периферии — проявляется в отсутствии «сильных» концепций, крупных имен; все как бы спускается с высот метафизических, трансцендентальных на уровень «земных», эмпирических, прагматических забот. В сфере морально-этической этот дух обнаруживает себя приватизацией, одомашниванием интересов, отсутствием общегражданских, общесоциальных забот и настроений, стремлением к замкнутому, автономному существованию, любовью к местным, региональным, провинциальным, муниципальным памятникам, обычаям, ритуалам.

Главным становится настроение охранительности, защиты того, до чего можно дотянуться рукой, глазом. «Мой город», «моя улица», «наш, здешний художник» — все, что территориально близко, что откликнется на «дух места», получает особый статус.
Еще недавно люди мыслили глобальными категориями — цивилизации, общества, истории, сегодня все, что писалось с большой буквы, становится достоянием лишь публичной риторики и политической фразеологии. Кажется, человек смирился с безнадежностью возвышенных идеалов и стимулов, удовлетворяясь прагматическим благоустройством, не ставя себе иных целей, кроме выживания.
Когда-то художник, чтобы творить, должен был стремиться «быть гением», потому что только гений оправдывает искусство. Сегодня все чаще встречается проповедь «держать средний уровень». Когда-то, чтобы творить, он вдохновлялся страстью создать новое, сломать установленные нормы, утвердить свою исключительность, свое мессианство. Сегодня он, кажется, довольствуется повтором, воспроизведением уже бывшего (эффект déjà vu). Он словно устал от возлагавшихся на него обязанностей — этических, интеллектуальных, гражданских,— от всех экзистенциальных переживаний в пространствах духа и хорошо себя чувствует лишь в близком, уютном мире вполне обозримых дел, забот, ценностей.
Можно ли сказать, что именно это умонастроение выразилось в «искусствографии»? Безусловно, сходств очень много. И все же было бы упрощением выводить ее как следствие из одного лишь общественного настроения: как всегда в таких случаях, оно синхронно внутреннему состоянию науки. Трудно сказать, почему, но в последние полтора-два десятилетия стали особенно видны слабые места прежних школ искусствознания. Пока эти привычные школы сменяли друг друга, соперничали, развивались (по восходящей или по нисходящей), их недостатки были меньше видны. Но когда потянулись годы и даже десятилетия без смен, без соперничества, без развития, стало заметно, что вся история классического искусствознания — какая-то странная, менее весомая, чем история других дисциплин.
Так, формально-стилевые категории, разработанные в свое время «формальной» и Венской школами искусствознания и признанные, в сущности, всеми прочими направлениями, стали в определенный момент вызывать настороженность. Стало видно, что в течение многих десятилетий страницы искусствоведческих работ уснащаются все более громоздкими, избыточными формулами стилевого характера. Осталась образцовой формула, предложенная еще В. Фридлендером для искусства Энгра: «романтический поздний классицизм с готическими и маньеристическими элементами». Формула далеко не единственная, даже типичная, но в своем роде образцовая: в ней лаконично перечислены стилевые формы истории искусства от средневековых до новоевропейских. Не в том дело, насколько верна эта формула (определенные основания у нее есть), но сама система мышления, сам подход традиционного искусствознания обнаруживает уязвимость. Ведь согласно этой системе, можно нанизывать друг за другом стилевые термины, в принципе, до бесконечности. Многие же явления искусства по своей стилевой природе комплексны; одновременное наличие несходных стилевых начал можно обнаружить в творчестве мастеров разных веков, от Дюрера до Бурделя. Если описывать таким методом стиль Пикассо, получится вообще нечто причудливое и даже пародийное — перечень стилей многих эпох от древности до современности. Такой перечень будет не чем иным, как набором правильных слов, не дающим ответа на главный вопрос. Один из очень серьезных историков искусства, Х. Гудьоль, написал не так давно, что искусство Веласкеса классицистично, предвещает романтизм и импрессионизм и пользуется иной раз маньеристическими приемами. С формальной точки зрения, все верно. Но хороша ли в таком случае она сама?
Сходная судьба постигла и иконологические методы. Тонкий аппарат сличений и смысловых «вскрытий», созданный усилиями Э. Панофского, Э. Гомбриха, Ш. Тольная и других ученых, стал применяться их последователями для подтверждения неглубоких и нетонких идей.
Сегодня можно уверенно сказать, что основная масса иконологических исследований дает те итоги, которых от них ждут и которые с самого начала задаются. Иконология, пошедшая вширь в качестве ходовой методики, стала носительницей множества предрассудков — и не каких-то новых, а совсем не новых. Интерпретаторы принимают за аксиому, что художник просто обязан откликаться на «идеи времени» — например, на идеи Лютера и Кальвина, если он жил в это время в Северной Европе, или на постановления Тридентского собора, если жил на юге. Расхожая иконология просто не в состоянии допустить, чтобы автор религиозных произведений, бывший современником Фомы Аквинского, не находился под воздействием сложной системы его богословских построений. Считается, что и художники последних столетий просто обязаны на нечто такое намекать: либо на «Метаморфозы» Овидия, либо на алхимические премудрости, диалоги Платона, эпизоды Священного писания, масонские символы или еще на что-нибудь, столь же глубокое и обладающее потаенным смыслом. Работать без секретов и шифров не положено, причем не только крупным художникам, а вообще чуть ли не всем.
В очередной раз для обоснования, в сущности, примитивных представлений применяется сложная, виртуозно разработанная методика.

*

Можно еще долго сокрушаться по поводу рокового «снижения» тех прозрений и открытий, которые были сделаны классиками искусствознания, но гораздо важнее, на наш взгляд, поставить вопрос: почему это с такой неизбежностью происходит? И какую роль в этом печальном процессе играет стремление строить искусствоведческую науку по образцу естественнонаучного знания? И не является ли, следовательно, «искусствография» не столько противоположностью, сколько, может быть, продолжением этих постоянных попыток — только освободившимся, наконец, от связывавших пут глобальных проблем и ощущения тайны искусства?
Парадоксальность ситуации заключается в том, что в самой строгой науке классический образ естественнонаучного знания давно пошатнулся. Наиболее чуткие науковеды да и сами естествоиспытатели говорят о необходимости новой, единой для гуманитарных и естественных наук, методологии, видят именно в исследованиях культуры образец, где от века — как бы самой природой объекта — заложена «понимательная интенция», более всего соответствующая нынешнему поиску «неклассических» оснований научного знания.
«Открытие кванта действия,— писал еще Нильс Бор,— не только указывает естественные границы классической физики; оно приводит естествознание в совершенно новое состояние, когда... нас беспрестанно подстерегает трудность разграничения объективного содержания от наблюдающего субъекта» *.
Происходит своего рода гносеологическая ирония. Науки «точные» не хотят или не могут быть по-старому точными, ибо в этой старой точности уже не хватает соответствия новому знанию о мире. И в то же самое время науки гуманитарные, для которых именно интерпретационный подход к предмету был издавна коренным, хотят, оказывается, действовать методами тургеневского Базарова, строить строгие «модели», работающие независимо от личности, сознания, душевных состояний: включается ток — дергается лапка. Она и должна дергаться, ибо для этого создана, как бы говорит искусствография, изучая тем самым что-то очень не похожее на явления искусства, рождаемые от вдохновения и живущие только в контакте с личностью.
Не беремся сказать, насколько эффективными могут быть гуманитарные принципы в изучении космоса, земли или человека — это вопросы особые, не нам судить. Но вот что касается превращения искусствознания в эксгуманитарную науку, перехода к проверяемым, точным моделям— то в нашей области это обещает лишь проигрыш или, точнее сказать, множество мелких копеечных выигрышей при отказе от накопленного основного капитала. А он, надо сказать, не так уж мал и вовсе не исчерпан.
Есть, правда, и другое соображение. Противостоять упомянутым выше общественным неоконсервативным тенденциям, присоединиться к тем, кто ведет современный научный поиск, могло бы лишь обновленное искусствознание, воскресившее память о своей предназначенности, пересмотревшее былые крайности и заблуждения с позиций верности своему предмету, его специфике, его тайне. С этой точки зрения можно предположить, что и «искусствография» когда-нибудь окажется парадоксальным очистительным этапом на этом пути. Тем важнее было бы не слишком на нем задерживаться.

** Бор Н. Теория атома и принципы описания природы.— В кн.: Избранные научные труды. Т. 2. М., Наука, 1971, с. 69.*

Читатель обсуждает статью Д. Дондурея «Для кого выставки?» («ДИ СССР», 1984, № 11).

Искусство не для искусства

Для кого выставки? Вопрос интересен тем, что задает его не художник, не зритель — посетитель выставки, а искусствовед. Почему только при этом для полноты чувств и мнений не поинтересоваться взглядами на предмет самих зрителей, именно тех, кто подразумевается по другую сторону вопроса «Для кого выставки?»

Я — зритель, посетитель или как еще угодно, специального художественного, искусствоведческого образования не имеющий. Посещающий почти все выставки, периодически открывающиеся в Москве. Питающий большую любовь к живописи. И с точки зрения посетителя скажу уверенно: выставки — для нас! Любые! Принимаю даже те выставки, по которым бежишь скорым шагом, хотя ничто не подгоняет. Что же говорить о тех, куда ходишь по два-три раза? Дело не в том, что одна «плохая», а другая «хорошая». Дело в том, что не мне, так другому этот художник, эти картины духовно ближе. Даже если данный зритель «случаен», эстетические принципы у него обязательно есть. Свои, личные, нескладные. Отвергать такого зрителя нельзя. Воспитывать — нужно. На чем может базироваться это воспитание? Прежде всего — на привлечении людей к выставкам. Плохо поставлено дело с рекламой: неужели трудно на той же афише указать дни начала и конца выставки? Афиша висит на щите долго, порой недели две после закрытия выставки. Один раз обжегшись, в другой на афишу смотришь с недоверием: идти ли на выставку или вдруг закрылась? При объявлении о выставке по радио или по телевидению необходимо в начале и в конце информации говорить о том, где и до какого числа открыта, а также часы работы. Передавать такую рекламу желательно не один раз за период работы выставки. И как закон, должно быть наличие в каждом выставочном зале щитов, где вывешены объявления о других действующих выставках. Не нужно упрекать художников, что они не причастны к рекламе: это дело административное, к тому же не всякий имеет способность к саморекламе.

Другое дело — вопросы воспитания. Помню, в 60-е годы в Манеже бытовал такой обычай: студенты Суриковского института или Строгановки находились среди посетителей, организовывали «стихийные» обсуждения, экскурсии. Если бы сейчас возобновить эту практику, причем свои личные выводы после таких обсуждений всем «экскурсоводам» и «спорщикам» записать, а по окончании выставки — собрать и обработать — появился бы неплохой материал, интересный художникам и искусствоведам. Художники — участники выставки (или искусствоведы) могут читать лекции — что трудно, или проводить обзорные экскурсии — что нетрудно. Такую экскурсию можно проводить с посетителями независимо от их числа. Начать с двух-трех человек, остальные присоединятся по ходу. Я неоднократно замечал, как прислушивались окружающие к комментариям, которыми я обменивался со своим спутником. Говори я громче, обратись к ним — состоялась бы экскурсия.

По моим наблюдениям, поведение авторов картин на своих выставках очень странное: их нет, даже если они присутствуют. Найти их среди посетителей непросто. На любом симпозиуме его работники не стесняются вешать себе на грудь большой значок: «Переводчик», «Пресса», «Администратор». А вот художники — стесняются. Но только стесняются ли? Мое четкое ощущение: они не хотят встреч со зрителями. Более того — боятся. И если быть объективным, скажу, что боятся справедливо. Необычайность трактовки темы, сложность системы изображения делают многие работы трудными для понимания не только для случайного, но и для постоянного посетителя. Никому из художников не пожелаю, чтобы ему, как я видел на одной из выставок, самоуверенный зритель предлагал научить, как писать картины.

Вероятно, в разное время и в разных местах не один художник выслушивал подобные предложения. Кто по доброй воле захочет их выслушивать? Для многих, особенно молодых и среднего возраста, общение со зрителем представляет сложность чисто личную: неумение общаться с незнакомыми людьми. Я не раз видел, как, то ли по причине косноязычия, то ли по застенчивости, после некоторых потуг, покраснев, художники отвечали: «Я так чувствую, так вижу, не знаю». Может быть, они считали ненужным передавать знание о тайнах творчества? Может быть, хотя и напрасно.

Художники должны, обязаны идти на прямой контакт с посетителем выставки: надо преодолевать себя. Выставка — это не храм, куда заходят прихожане помолиться. Выставка — скорее клуб (да простится мне это сравнение), куда приходят поговорить с интересными людьми. Музей — вот храм, но выставка — симпозиум. На выставке нелишне иметь, к примеру, столик с табличкой «Дежурный художник», а за ним — одного из авторов, отвечающего на вопросы, организующего встречи с другими авторами и т. п. Стоит только добросовестно начать — а уж практика подскажет пути продолжения. А в результате зрители почувствуют себя сопричастными художественной жизни.

Принятая сейчас форма обсуждения выставки, назначаемого обычно на один из последних дней ее работы с участием прессы, искусствоведов, художников, с точки зрения контакта с посетителем — нерациональна. Пришедшему на обсуждение зрителю, конечно, можно выступить, но он замыкается в себе, оглушенный наукообразными формулировками выступающих «специалистов», ощущая свою искусствоведческую некомпетентность. Говорить просто о простом ему становится неудобно. А с народом, который безмолвствует, контакта нет. Да и какая трибуна способна не то чтоб заменить, но просто встать вровень с непринужденным человеческим общением, которое единственно способно воспитать человека?

К разряду неэффективных средств общения относится и «Книга отзывов», которая пестрит записями: «Хорошо», «Прекрасно», «Спасибо», «Ваш талант»... Критические отзывы редки, делать критические замечания письменно люди не приучены. Не секрет к тому же, что первые и лучшие записи в Книге оставлены друзьями и родственниками художника, и эти-то записи задают тон всем последующим. Что может полезного для себя извлечь отсюда художник?

Было высказано предложение продавать картины с выставки для возмещения расходов на ее организацию. При этом Д. Дондурей сетует, что «человек... не может даже вообразить себе, что имеет право купить с выставки понравившийся ему пейзаж...» Какая ошибка! Может он, этот человек, вообразить. Очень может, вы только скажите ему! Вопрос этот мне близок, так как я не только зритель, но и активный коллекционер: пытаюсь собрать коллекцию современного натюрморта. Вследствие этого у меня имеется некоторый опыт покупки картин. Картины всегда покупали люди, располагающие определенными средствами. Сейчас картины покупают в салонах и покупают весьма неплохо: экспозиции там быстро меняются. Были и выставки с продажей картин. Так что не нужно «приучать» людей к покупке живописи, они давно уже готовы и морально и материально: кто купил автомобиль, купит и картину. Весь вопрос в том, что люди покупают. В салоны на комиссию принимают картины от всех, так или иначе состоящих в системе Союза художников, в том числе от учеников зарегистрированных студий и специальных художественных учебных заведений. Таких авторов, как Моисеенко, Тальберг, Оссовский, Глазунов, в салонах встретить нельзя. Основную массу салонных выставок-продаж составляют ученические работы и работы молодых художников — отсюда их невысокое качество. Нередки там картины, написанные явно для продажи.

Художественное качество картин видно сразу, но их техническое качество скрыто от глаз покупателя. Качество и состав грунта, соответствие ему примененных красок — все это влияет на длительность жизни картины. Краски могут поблекнуть, отслоиться, грунт — осыпаться. И для этого не нужно столетий: купленный мной натюрморт Ларионовой изменил тональность уже через четыре года (розовый цвет стал светло-коричневым), на картине Мастбаум отслоился грунт от оргалита, и неизвестно пока, где реставрируют современные картины для обычных граждан. А как поведет себя склонный к выкрашиванию оргалит, любимый многими художниками? Особенно если хорошенько отсыреет? Покупая старые картины, покупатель может быть уверен, что за его жизнь картина изменений не претерпит. Техническое качество сегодня написанной картины требует проверки временем. Достаточно сказать, что на недавней выставке работ реставраторов экспонировались уже потребовавшие реставрации картины 40-х и даже 50-х годов нашего века. Рассчитывать, что в наших салонах продается технически долговечная живопись — нельзя. Тем не менее цены на картины современных мастеров не уступают ценам на антикварные картины, а на выставках даже превосходят их: картина формата 40×70 стоит обычно не менее 540 рублей, то есть в полтора-два раза выше стоимости аналогичной по размеру и сюжету картины конца XIX века! Есть еще один нюанс, делающий затруднительной покупку картин современных художников: в отличие от любых вещей, эти картины нельзя сдать в комиссионный магазин. А ведь в жизни бывает всякое, иногда люди расстаются с самым заветным ради обстоятельств. И невозможность в нужную минуту получить хотя бы часть денег назад значительно тормозит желание покупателя расстаться с двумя-тремя сотнями рублей. Ведь эти деньги, «выделенные из семейного бюджета на искусство» (Д. Дондурей), именно в этом аспекте становятся «пропащими деньгами», чего нельзя не учитывать при назначении цены на картину, которую сейчас произвольно определяют сами художники при сдаче ее в салон на продажу.

Идти в народ имеет возможность всякое искусство. Среди этого «всякого» валит в народ и так называемый кич — картинки, продаваемые частным сектором у входов в художественные салоны и даже на подмосковных рынках. Время доказало, что пути «всякому» искусству нельзя перекрыть уговорами и административными мерами. Перекрыть эти пути можно только художественным воспитанием масс: процесс длительный. Народ голосует за искусство длинными очередями на выставки, наши и заезжие, активной покупкой репродукций и картин в художественных салонах. Народ голосует за искусство, украшая свой быт и рабочие места цветными репродукциями из журналов. Тяга к использованию для украшения своего бытия изобразительной продукции — свершившийся факт. Ее нужно не столько обсуждать, сколько изучать, делая возможно скорее практические выводы.

Владимир Торховской, инженер

От редакции

Проблемы, поднятые в письме инженера В. Торховского, заслуживают всестороннего обсуждения. Надеемся, читатели, которых они волнуют, продолжат этот разговор.

Газета ДИ

Выставки

Выставка «Советский Север»

Творческие коллективы шести областей — Архангельской, Вологодской, Кировской, Мурманской, Новгородской, Псковской, двух автономных республик — Карельской и Коми объединяет зона «Советский Север». На землях Севера, издавна считавшихся хранилищем народной культуры, сохранились до сих пор традиции многих ремесел и промыслов. Рядом с ними сегодня мы наблюдаем развитие отдельных видов декоративно-прикладного искусства, совершенно новых для этих районов. Нужно ли говорить о том, насколько интересны и разнообразны бывают на зональных выставках произведения декоративно-прикладного и народного искусства.

Не была исключением из этого правила и выставка «Советский Север-6», показанная в ноябре—декабре 1984 года в Новгороде. Экспозиция декоративно-прикладного искусства была обширна по числу экспонатов (более 900 произведений из общего числа двух с половиной тысяч работ); она была разнообразна и по видам. Два наиболее сильных коллектива северных народных промыслов — дымковская игрушка и вологодское кружево — были наиболее заметны на выставке среди других центров. 25 мастериц-игрушечниц впервые участвовали на зональном смотре. Можно со всей очевидностью сказать, что прямые продолжатели творческих заветов старейшин промысла — Г. Баранова, Н. Борнякова, Л. Иванова, З. Казакова, А. Кузьминых, В. Племянникова, Е. Смирновом лепным орнаментом и люстром (работы Т. Гавриловой, И. Колонистого, И. Бердникова), так и в области белого глазурованного фарфора с надглазурной росписью.

Художником смелого эксперимента, остро чувствующим возможности материала — стекла, предстал на выставке Ю. Жульев. Он показал на выставке произведения самого разного плана: и остросовременные, и обращенные в прошлое, к истокам стеклоделия.

В северной зоне до недавнего времени не существовало традиций искусства гобелена и росписи на ткани. Эти традиции складываются в наши дни. Но испытывая все трудности роста, художники Г. и С. Добряковы из Сыктывкара, Н. Зубарева из Кирова, Н. и Е. Назаровы из Вологды умело используют в своих произведениях богатый арсенал выразительных средств выбранных ими техник.

В. Шапошникова

Выставка-ярмарка в Киеве

Осенью 1984 года в Киеве в Доме художников состоялась выставка-ярмарка, на которой были представлены образцы изделий 27-ми предприятий Художественного фонда УССР и восьми других братских республик. Проведение таких выставок стало традицией.

Их особенностью является участие в них не только профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, но и народных мастеров.

Из всех организаций, которые сейчас занимаются изучением и развитием народных художественных промыслов, наиболее благоприятные условия сложились в системе Художественного фонда. Союз худож-

вора на поставку украинских сувениров, произведений декоративно-прикладного искусства художественным салонам республики на сумму 8 млн. рублей.

Н. Полищук

Театральные куклы — в залах выставки

На пригласительном билете две любимые и популярные куклы — Буратино и Гурвинек, приглашающие во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства на выставку «Театральные куклы» из музея ГАЦТК.

Музей Центрального театра кукол был создан в 1937 году, и с тех пор его коллекция постоянно пополняется. Сейчас там собрано более 2,5 тысяч кукол разных стран мира — старинных и современных. Наиболее интересные из них были показаны на выставке.

Экспозиция состоит из трех разделов. Первый рассказывает об истории кукольного театра, знакомит с куклами конца XIX — начала XX века. Здесь и механические музыкальные шкатулки с изысканными фарфоровыми фигурками, плавно танцующими полонез, и традиционный украинский вертеп, изображающий библейские сцены Рождества Христова и поклонения волхвов, и удивительно простые и в то же время выразительные по форме куклы народного таджикского мастера Насыра Ниезова, и узбекские куклы в национальных костюмах конца XIX века. И, конечно, неутомимый шут и балагур, герой всех ярмарок и базаров, извительный Петрушка, горбоносый, улыбающийся, в изогнутом красном колпаке. Особый интерес представляют куклы старейшины русского кукольного театра Ивана Афиногеновича Зайцева. И. А. Зайцев и его жена Анна Дмитриевна играли не только традиционную петрушечную комедию, но давали представление с

Выставка в корейском театре

В Алма-Ате, в фойе Государственного республиканского ордена «Знак Почета» корейского театра музыкальной комедии состоялась выставка произведений главного художника театра Константина Ефремовича Пака. Экспозиция, приуроченная к 60-летию со дня рождения художника, знакомит с эскизами декораций и костюмов, макетами, а также эскизами монументальных росписей.

В историю развития театрально-декорационного искусства Казахстана К. Е. Пак вошел прежде всего как художник двух национальных музыкально-драматических театров — Уйгурского и Корейского. Кроме того, получила признание его работа в Казахском академическом театре драмы им. М. Ауэзова, в Алма-Атинском ТЮЗе, в областных драматических театрах Кустаная и Семипалатинска. В целом, более чем за тридцатилетнюю творческую жизнь, Константин Ефремович оформил свыше 90 постановок, среди которых спектакли музыкальные и драматические, классика и современность.

В 1952 году, в начале творческой деятельности, К. Е. Пак оформил «Скупого» — первую в истории казахского театра постановку мольеровской пьесы.

Работая в Уйгурском театре в 50—60-е годы, художник стремится к подчеркнутому выражению национального своеобразия драматургического материала, к созданию близкой к реальности обстановки,— подлинность и правдивость изображения в эскизах декораций соседствует с живым ощущением тревожного времени.

Примечательность сценографических решений пьес современных корейских авторов заключается в том, насколько ярко и иносказательно используется художником богатейший опыт корейского искусства, насколько он соответствует духу современности. Например, в основе декораций и костюмов таких постановок,

пропорционально разделен на отдельные секции, составленные из геометрически правильных стеллажей с зеркально-стеклянными вставками, где и размещены торговые образцы. Единый бежевый цвет витрин, их гладкая поверхность призваны служить нейтральным фоном, на котором лучше смотрятся сами изделия.

Между секциями фарфора, сувениров, подарков размещены стенды с моделями современной одежды и тканей, рекламные витрины, информирующие о наличии тех или иных товаров в продаже.

В формировании общего торгового зала активно участвуют информационные знаковые указатели. Они легко и быстро прочитываются, не перегружают зрительного восприятия и в то же время их отличает высокая культура графики. Продумана авторами и система светового режима. В едином с интерьером стилистическом ключе решены и формы светильников.

Большое внимание уделено рекламе и торговле традиционными пермскими сувенирами — изделиями из кости, дерева, кожи.

О. Булак

Здание Главпочтамта в Симферополе

В центре Симферополя, отметившего в прошлом году свое 200-летие, построено новое здание Главпочтамта. Автор проекта, архитектор А. Поленгенький, стремился прежде всего к тому, чтобы новое, кубичного объема, здание из стекла и бетона не нарушило гармонии старого города, а органично вписалось в его облик.

Проект оформления экстерьера и интерьера здания разработан архитекторами Л. Соченко и О. Нечволодовой и выполнен художником Киевского комбината монументально-декоративного искусства В. Беликом.

Стилизованную башню главного фасада украшает декоративная композиция «Почта»,

учился в Нью-Йорке. К. Гонсалес явился основателем в 1948 году Ассоциации графиков Кубы и был ее президентом в течение 20 лет. Он один из создателей УНЕАК (Национальный Союз писателей и деятелей искусств Кубы, 1962). Творческий диапазон Кармело Гонсалеса очень широк. Он автор многих иллюстраций к книгам, плакатов и стенной росписи, нескольких муралей (монументальная настенная живопись).

Кармело Гонсалес имел 54 персональные выставки на Кубе и за рубежом, участвовал в более 300 коллективных выставках и удостоен 25 международных и национальных премий. Он подготовил целую плеяду молодых художников, находясь более 32 лет на преподавательской работе. Много работал по оформлению интерьеров общественных зданий Кубы, НРБ, ГДР.

В нашей стране К. Гонсалес находился по приглашению СХ СССР, после посещения КНДР. Все критики единодушно отмечают богатство воображения К. Гонсалеса, его совершенное владение техникой живописи, оригинальность и богатство цветовой гаммы его работ. Основная цель его творчества — борьба за мир, против империализма, за дружбу людей различных стран мира, справедливость, социальный прогресс. «Даже нарисованный художником цветок должен нести идейное содержание»,— считает К. Гонсалес.

В. Корсун

Награды Академии художеств СССР

Президиум Академии художеств СССР, рассмотрев предложения творческих и общественных организаций и учреждений культуры, принял решение о присуждении ежегодных золотых и серебряных медалей, а также дипломов Академии за лучшие произведения советского изобразительного искусства и искусствознания.

ва, Н. Трухина, Л. Фалалеева, отдавшие промыслу почти по три десятилетия, так же как и более молодое поколение, успешно развивают традиции игрушки, создавая все новые и новые варианты композиций.
Работы большого коллектива вологодских кружевниц отличались тематическим разнообразием. Одно из самых органичных решений поэтической темы можно было наблюдать в работе В. и Н. Веселовых — скатерти «Угощаю рябиной», посвященной памяти их земляка Александра Яшина.
Лучшими качествами вятского кружева — певучестью линий рисунка, тщательностью проработки деталей — привлекали внимание зрителей декоративные панно, скатерти, косынки, выполненные кировскими художниками А. Блиновой, В. Смирновой, Е. Матвеевой.
Вновь порадовали своим искусством холмогорские косторезы, и прежде всего такие известные, как Н. Буторин, Г. Осипов. Традиционное для Севера искусство обработки дерева и бересты было представлено плетеными коробами, расписными и орнаментированными тиснением туесами Коми АССР, Архангельской области, шаркунками, щепными птицами из тех же мест.
На зональной художественной выставке «Советский Север—6» были представлены и те формы народного творчества, которые сегодня мы относим к традиционным видам искусства северных деревень,— глиняные горшки, тканые дорожки-половики, изделия ручной вязки, печеные пряники-«козули»...
Из произведений художников, работающих в области декоративного искусства, заметно выделялись работы мастеров фарфора и стекла новгородских заводов. На стендах и подиумах выставки можно было видеть как выставочные экземпляры — декоративные тарелки и вазы, так и новые формы посуды для массового производства. Причем поиски авторов идут как в привычном для Новгорода синем, кобальтовом фарфоре, декорирован-

ников и Художественный фонд ставят целью сохранение специфики творчества отдельных регионов и индивидуальности мастеров. Каждый мастер имеет возможность создавать как образцы для тиражирования, так и уникальные авторские произведения. Такой метод дает положительные результаты. И это хорошо было видно на данной выставке.
Как всегда, красочно и радостно выглядело искусство мастеров с. Петриковки Днепропетровской области. Если раньше они показывали в основном росписи на бумаге и подлаковую роспись на точеном дереве, то в нынешнем году их экспозицию дополнили разнообразные по форме и росписи металлические и пластмассовые подносы, надглазурная роспись керамических плиток.
Особое внимание привлекали изысканные образцы тканых изделий львовских художников. Высокой художественной культурой, интересным решением орнаментальных мотивов, необыкновенно тонкой гаммой цветов отличаются работы Н. Паук, И. Винницкой, Б. Стрельбицкой. Художники Львовского художественно-производственного комбината не только развивают лучшие народные традиции, но и обогащают старинный промысел новыми элементами.
На выставке-ярмарке представлены изделия народных мастеров и художников Львовской керамико-скульптурной фабрики. Выразительны и самобытны произведения А. Бокотея, Ф. Черняка, Е. Касяковской, Б. Валька, П. Думича, продолжающие идущие из народных истоков традиции гутной пластики.
На выставке широко были представлены образцы керамики, ткачества, вышивки, кожи, резьбы по дереву Косова и Черновцов, трикотажных изделий и набойки Киевского объединения «Художник», ювелирных изделий Крыма и Харькова.
Выставка явилась своеобразным отчетом работы Художественного фонда Украины с народными мастерами. В ходе работы были заключены дого-

марионетками — «Цирк на сцене». Куклы из этого спектакля — жонглер, акробат, клоун с осликом — показаны на выставке. Вырезанные из дерева, они сделаны «с той особой скульптурной мудростью, которая дана только народу, повторяющему веками созданный народный тип»,— писала о Зайцеве Н. Я. Симонович-Ефимова.
О внимании к кукольному театру русской интеллигенции говорит многочисленный опыт создания частных кукольных театров. Так, в 1914 году сотрудниками журнала «Аполлон» П. Сазоновым и Ю. Слонимской был создан театр марионеток, к работе в котором были привлечены А. Бенуа, М. Добужинский и другие художники. В 1916 году был показан первый спектакль «Силы любви и волшебства» — комический дивертисмент в традициях ярмарочного действия.
Во втором разделе представлены современные советские и зарубежные театральные куклы. География их достаточно широка — Спейбл и Гурвинек из Чехословакии, «Коза и семеро козлят» из Японии, «Три поросенка» из США. Облику большинства кукол присущи выразительность, богатство фантазии, юмор. Кроме того, обращает на себя внимание разнообразие техники кукловождения.
Здесь же показаны работы старейших художников ГАЦТК, талантливых кукольников Б. Тузлукова и А. Спешневой. В их работах, во многом программных и определяющих для театра под руководством С. В. Образцова, отразилась его история.
Третий раздел рассказывает об истории и технологии теневого театра — театра загадочного и поэтичного. Здесь показаны теневые куклы традиционного индонезийского и индийского театров, эскизы к спектаклям Московского театра теней.
«Выставка эта удивительна»,— сказал на ее открытии С. В. Образцов.
Н. Уварова

как «Сказание об «Ондале» Тен Донхека (1972), «Сказание о янбане» (1973) и «Проделки Ким Сендара» (1975) Хан Дина, лежат элементы, восходящие к образам росписей гробниц периода Когурё.
В эскизах К. Е. Пака нет излишнего любования экзотикой, этнографизма, простого перечисления предметов народного быта. Они носят обобщенный характер. Между тем место действия и время легко определяются посредством деталей, вводимых художником деликатно и ненавязчиво (корейский архитектурный мотив в эскизах к «Сказанию о девушке Чунхян» Мен Донука, 1976). Большое значение придается колористическому решению, которое строится главным образом на мастерски разработанных градациях основных тонов (эскизы к неосуществленной постановке «Сказание о Сим Ченден» Цай Ена, 1979).
Особым качеством декораций К. Е. Пака является музыкальность, проявляющаяся в цветовом строе, пластике.
В целом постановки, оформленные К. Е. Паком, отличают художественная культура, преемственность реалистических традиций театра и изобразительного искусства, а также удивительное чутье художника в передаче национальных особенностей того или иного драматического и музыкального материала.
Е. Киселева

НОВЫЕ РАБОТЫ

Магазин в Перми

В Перми открылся новый большой фирменный магазин «Подарки» — филиал центрального универмага «Пермь».
Создатели интерьера — художник-проектировщик С. Белова и художник-оформитель В. Сычев стремились оригинально и самобытно решить внутреннее пространство большого торгового зала (его площадь 1200 квадратных метров).
Глубоко продумана и оправдана в данном случае единая система оборудования. Зал

зрительно акцентирующая центральный вход. На фоне земного шара изображен летящий голубь, с давних времен служивший символом связи.
На боковом фасаде помещена декоративная композиция из металла «Связь» — аллегорическая фигура женщины с отходящими от ее рук кругами-волнами. Этот образ трактуется художниками очень обобщенно — как символ коммуникации, общности, единения людей всей планеты.
В разработке художественного решения интерьера главными темами стали природа Крыма, его прошлое, история развития почтовой связи в Крыму. Так, в почтовом зале на первом этаже художники разместили мозаичное панно в пяти кругах-медальонах, темой которого является развитие средств почтовой связи от дилижанса до космических ракет. Связанные с каждой определенной эпохой, эти символы воспринимаются очень конкретно. Яркие орнаментальные вставки по бокам дополняют композицию.
В вестибюле — еще два мозаичных панно, одно из которых посвящено истории архитектуры Симферополя, другое — природе Крыма. По стенам зала размещены 12 рельефов, выполненных в технике чеканки,— «Крым древний», «Крым советский», «Крым современный» и т. д., где художники стремятся проследить историю Крыма.
В целом в Симферополе создан интересный архитектурно-декоративный ансамбль.
Н. Кузнецова

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

Встреча в ДИ СССР

В январе редакцию «ДИ СССР» посетил крупнейший кубинский художник Кармело Гонсалес.
Кармело Гонсалес Иглесиас родился в 1920 году в Гаване. Окончил Национальную школу изящных искусств «Сан Алехандро» (1938—1945), затем

Золотые медали:
М. Аникушину (Ленинград) — за памятники-бюсты дважды Героев Социалистического Труда, народной артистки СССР Г. С. Улановой и кораблестроителя Н. Н. Исанина, установленные в Парке Победы в Ленинграде;
А. Ткачеву и С. Ткачеву (Москва) — за картины из серии «По тютчевским местам»: «На древнем Вщиже», «Сено скошено», «Июльские грозы», «Портрет ветерана Великой Отечественной войны С. К. Драгомирова»;
Д. Шмаринову (Москва) — за иллюстрации к роману Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол».

Серебряные медали:
Б. Валантинайте-Йокубонене (Вильнюс) — за гобелены «Земля» и «Молодой лес»;
С. Заславской (Москва) — за серию декоративных панно «Искусство» для Дома культуры металлургического завода г. Златоуста;
А. Королеву (Ленинград), А. Михайлову (Ленинград) — за мозаичное панно «Человек и Вселенная» на здании математико-механического факультета ЛГУ им. А. А. Жданова;
Е. Костиковой (Москва) — за большие достижения в реставрации произведений графического искусства;
А. Сотникову (Москва) — за серию произведений анималистической скульптуры в фарфоре;
В. Толстому (Москва) — за книгу «У истоков советского монументального искусства»;
К. Хетагурову (Орджоникидзе) — за картины «Прощание с поэтом», «С. М. Киров на Кавказе», «Свадьба».
Дипломами Академии художеств СССР награждены:
А. Антонян (Москва), В. Вильнер (Ленинград), М. Гаухман-Свердлов (Ленинград), Ф. Кирке (Рига), А. Киселев (Москва), Н. Кравченко (Ленинград), Г. Кроллис (Рига), М. Лебедянский (Москва), А. Овчинников (Москва), Е. Рябинский (Тамбов), В. Степанов (Ленинград), В. Янсоне (Рига).

Монография Х. Кюрта*, посвященная истории немецкого пряничного и кондитерского дела, сразу привлекает внимание русского читателя прямой аналогией материала с нашими народными фигурными и печатными пряниками. Это один и тот же тип изделий, развивавшихся по сходным законам. Но по мере прочтения книги понимаешь, что автор дает толкование не одного явления, а открывает целый мир житейского обихода старой Германии, мир детских наивных представлений и площадного юмора, мир затейливых нарядов и простеньких сюжетов. Перед нами проходят картины пиров и княжеских свадеб, вереницы карнавальных персонажей и исторических лиц, торжественные геральдические изображения и моды многих столетий. Нам открывается та сторона культуры народа, которая чаще всего остается за рамками «большого» искусства, за строкой традиционного искусствоведения.

Благодаря обилию привлеченного историко-художественного материала возникает насыщенная многочисленными реалиями и потому впечатляющая особой подлинностью панорама немецкой жизни от раннего средневековья до середины XIX века. Книга полностью соответствует жанру, указанному в названии серии — «культурно-исторические миниатюры», жанру, у нас мало освоенному, но открывающему возможности обобщения художественных процессов куда более широкие, чем привычный искусствоведческий монографизм.

Нам представляется, что немецкая художественная культура проявила многие свои национальные, характерные черты в пластическом искусстве малых форм. Всемирно известными явлениями этого рода были игрушка и фарфоровая скульптура. Не менее важная роль принадлежит искусству резьбы — по дереву, камню, металлу, стеклу, фигурной резьбы модельщиков, игрушечников.

Херберт Кюрт, указывая на многообразие модификаций и областей применения фигурных форм в практике изобразительного искусства и архитектуры, ограничивает себя рассматриванием кондитерских форм, являющихся, как правило, произведениями наиболее интересующего его народного и ремесленного творчества. Этот выбор приближает повествование к человеческому бытию, к его вещественному миру, к его вкусам и пристрастиям. Здесь стоит подчеркнуть, что кондитерские фигурные формы далеко не всегда использовались по прямому назначению. Сфера их применения была удивительно широкая и охватывала различные стороны быта, вплоть до изготовления с их помощью декоративных настенных украшений, до сих пор являющихся предметом интереса коллекционеров.

Автор обращается к вопросу о происхождении фигурных форм и их первоначальном применении. По его предположению, они имеют римские истоки, хотя наиболее ранние образцы в музеях относятся к XIII веку. Применение фигурных форм началось в гончарном ремесле для создания декоративной поверхности сосудов. Произошло своего рода открытие нового принципа, нового феномена в художественной культуре: наряду с уникальными произведениями искусства здесь впервые появляется новый тип произведений — тиражированный, который принадлежит уже культуре Нового времени. Эта новация стала истоком современного массового искусства, проблемы которого относятся сегодня к числу наиболее актуальных.

Х. Кюрт подходит к изучению образов фигурных форм во всеоружии европейского опыта толкования изобразительных мотивов. Образный мир городского ремесла питался средневековым романом, гравюрой, поэзией. Характерно, что самая древняя фигурная форма, воспроизведенная в книге (2-я половина XIII в.), изображает сцену из произведения поэта-миннезингера Хартманна фон Ауэ «Ивайн». В Новое время к этим источникам добавляются музыка, оперное искусство, живопись. Автор указывает на нередкую осознанную вторичность образов. Так, в фигурных формах использовались литографии по рисункам Рамберга в опере Моцарта «Волшебная флейта».

Заимствованный из высокого искусства мотив трансформируется, адаптируется в фигурной форме применительно к кругу фольклорных понятий и переживаний.

Важной проблемой в книге является вопрос о социальной принадлежности искусства печатной формы. Ранний этап пряничного дела, несомненно, связан с городским ремеслом и ориентирован на высшие и средние слои населения, что объясняется дороговизной и редкостью использовавшихся в печении продуктов, в большинстве импортных — от пряностей до сахара. Лишь в XVII веке пряник, марципан и другие разновидности печенья становятся доступными более широким слоям — из-за упрощения технологии и замены редких продуктов и из-за удешевления сахара. В связи с этим в искусство фигурных форм широко входят народные мотивы, упрощаются как сами типы форм, так и трактовка их сюжетов, появляется наивность, открытость изображения. При этом увеличивается диапазон художественного качества — от вполне профессиональных до крайне несовершенных. Это понятно, поскольку наряду с резчиками появляются «мастера, занимающиеся этим как подсобным ремеслом в зимнее время,— угольщики, лесники, в Верхнем Зауэрланде даже крестьяне».

Фигурные формы в Германии сохранили в той или иной степени свое значение до нашего времени. Книга Х. Кюрта представляет поэтому большой интерес как обращение к живой традиции немецкого народного искусства. Она дает хороший повод для размышлений и о нашем национальном искусстве фигурного пряника, которое еще не нашло достойного отражения в современных исследованиях.

Н. Мамонтова

* *Herbert Kürth Kunst der Model. Leipzig, 1981.*

Вышел в свет очередной сборник материалов и документов* из серии публикаций по истории советского декоративного искусства, над которой давно работает группа ученых НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР в сотрудничестве с работниками ряда центральных архивов и издательством «Искусство». Тема сборника — советское агитационно-массовое искусство 1917—1932 годов. Фактически же речь в нем идет лишь об одной разновидности агитискусства — об оформлении революционных праздеств. И такая локализация темы представляется оправданной. В истории советской художественной культуры оформление праздеств было столь же значительным явлением, как и установка памятников по ленинскому плану монументальной пропаганды. Но, с другой стороны, оно гораздо менее изучено и посвященная ему литература не освещает вопроса во всей его сложности. Одна из причин того — слабое знание фактического материала, как самого праздничного оформления, так и относящихся к нему литературных и документальных источников.

Вот эту-то причину в первую очередь во многом устраняет рассматриваемый сборник — первое у нас по-настоящему капитальное издание, специально посвященное материалам и документам по истории оформления революционных праздеств в период с 1918 по 1932 год. Стремясь достигнуть желаемой полноты и избежать пробелов при последовательном изложении истории праздничо-революционного оформительства, авторы-составители сборника включили в него ряд интересных публикаций, принадлежащих другим исследователям (А. Стригалеву, Л. Райхенштейн и др.). Но большая часть материала сборника публикуется впервые, и это сообщает ему особую ценность.

Как и полагается изданию этого типа, сборник вводит в научный обиход много новых фактов и сведений, до сих пор известных лишь узким специалистам. Достоинством сборника является и то, что собранная в нем информация касается не только искусства праздничного оформления как такового или отдельных его деталей, но затрагивает и целый ряд общих моментов того общественного и социокультурного процесса, который развертывался в России в первое послеоктябрьское 15-летие и в который данное искусство было реально включено. Материалы сборника, к примеру, знакомят с организационной структурой революционных праздеств на разных этапах их эволюции в этот период, они подробно рассказывают о той, временами жесткой, борьбе между различными художественными группировками, избравшими в качестве арены массовое праздество и его оформление; об оценке тех или иных приемов праздничного убранства в прессе и об особом отношении к ним пролетарских масс и многом другом. Очень важно, что в сборнике имеется немало документов и материалов, проливающих свет на огромную роль массовой творческой самодеятельности в организации революционных торжеств и их театральном и изооформлений. Вниманием к самодеятельному творчеству как фактору художественно-праздничной культуры двадцатых годов сборник выгодно отличается от большинства ранее изданных работ и публикаций, делавших акцент на профессиональном художественном творчестве. Некоторые из включенных в сборник документов вполне могут быть названы «проблемными»: за ними встают вопросы, со всей остротой заявившие о себе в эпоху Октября и сохраняющие свою актуальность до сих пор.

Документально - информативной многоплановостью, которую, будь на то больше места, можно было бы охарактеризовать подробнее, определяется, но отнюдь не исчерпывается значение сборника. У него есть еще одно редкое достоинство. Сборник не просто информирует о новых фактах истории оформления революционных праздеств, но и дает читателю возможность составить образно-наглядное представление об этом непростом феномене.

Не все, кто занимается в наше время изучением праздничо-оформительского искусства, добиваются подобного результата. И этому не приходится удивляться. Ведь речь идет об особом искусстве, физическое, духовное и функциональное бытие которого ограничива-

* *Агитационно-массовое искусство. Оформление праздеств. 1917—1932. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. Под редакцией В. П. Толстого. Авторы-составители: И. М. Бибикова, Н. И. Левченко. Редактор Т. И. Володина. М., «Искусство», 1984.*

лось буквально днями, искусство, которое могло продлить свое существование лишь в живой памяти участников празднества.

Авторский коллектив сборника с самого начала исходил из четкого понимания того, что имеет дело с не существующим уже искусством. Поэтому свою главную задачу он усмотрел в том, чтобы максимально расширить состав источников и документальных свидетельств, способных сыграть не просто информативную, но и реконструирующую — по отношению к исчезнувшему искусству — роль. И надо прямо сказать, что авторы-составители определенно преуспели в решении этой необычной задачи. Сборник приятно удивляет разнообразием материала, состоящего из архивных документов, воспоминаний художников-оформителей, свидетельств очевидцев, газетных и журнальных статей того времени. Кроме того, издание включает в себя альбом из 380 иллюстраций, среди которых проекты, эскизы, натурные фотографии оформления революционных празднеств, репродукции картин и др. И весь этот огромный, хронологически выстроенный материал с помощью всевозможных сносок, отсылок, комментариев и примечаний активно работает на то, чтобы создать у читателя образ-воспоминание об утраченном искусстве.

«При сопоставлении иллюстраций с описанием празднеств встает яркая, убедительно наглядная картина различных видов и приемов оформления, сменявших друг друга... Мы видим, как в дни праздничных торжеств на гигантской сцене городских площадей и улиц появляются и проходят то великолепные выставки произведений крупнейших мастеров живописи, скульптуры и зодчества (первая годовщина Октября), то грандиозные массовые инсценировки с тысячами участников (1919—1920), то красочные шествия производственных и политических карнавалов с громадными гротескными фигурами (двадцатые годы), то вписанные в городские ансамбли колоссальные модели машин и макеты новостроек, решенные в виде динамических конструкций, при демонстрации которых широко использовались эффекты света, радио, музыки (конец двадцатых — начало тридцатых годов)».

Эти слова принадлежат составителям сборника, но с ними согласится и читатель, внимательно ознакомившийся с материалами этого интересного и ценного издания.

Анатолий Мазаев

Книга С. Хан-Магомедова «Пионеры советской архитектуры» [1] — бесспорно событие. Столь широкий материал привлечен к анализу сложнейших проблем искусства 20-х годов, что книга даже вызывает беспокойство: произошел информативный взрыв, и привычная радость узнавания сменилась тревожащим чувством истинного открытия. Такими мы двадцатые еще не знали. Со многими иллюзиями придется теперь распроститься.

«Ничто так не затрудняет сейчас глубокое изучение советской архитектуры, как отсутствие строго документированной ее истории» [2]. Авторитетное мнение В. Хазановой не может показаться странным. «Героический период» прочно вошел в сферу профессиональных интересов историков, архитекторов, искусствоведов.

О двадцатых судят много и охотно. Ими пристало восхищаться. Определился канонический круг фотографий, документов, источников, имен и построек, документов, кочующих из работы в работу. Восприятие самого новаторского периода стало донельзя традиционным. Путь познания, начинавшийся с наукообразной клеветы, завершился искусствоведческим панегириком.

В конце 1950-х — начале 1960-х состоялось «первое открытие» двадцатых, вновь зазвучали имена Леонидова, Ладовского, Кринского, Гинзбурга. Стилистика архитектуры изменилась, и публикации отразили живой и непосредственный (хотя и избирательный) интерес к прошлому, неожиданно ставшему актуальным. Это был не столько академический интерес к эпохе, сколько внимание к архитектурным лидерам, поиск единомышленников, прямая апелляция к мастерам 20-х годов. Их словно бы приглашали в консультанты и эксперты — обнаружив, что современнейшие архитектурные течения давно занесли в актив незаслуженно забытое нами наследие. Обращались именно к «унаследованному прошлому», гораздо реже замечая еще живших рядом Мельникова, Вегмана, Барща, Людвига.

С. Хан-Магомедов был среди главных действующих лиц «первого открытия» двадцатых. Исследования свои он начал тогда, когда увлечение еще не стало всеобщим, продолжает сейчас, когда мода на двадцатые заметно проходит. Успев, как и многие из нас, стать современником мастеров, он сумел постичь грань между современностью и историей — тем, что тогда еще было доступно, а через несколько лет ушло в небытие. На этой грани он сконцентрировал научное знание. Поэтому работы его имеют авторитет первоисточника. Подпись «публикуется впервые» была бы в них столь обычна, что почти никогда не употреблялась автором. Азарт коллекционера в не меньшей степени, чем логика ученого, чувствуется в его статьях и книгах.

«Пионеры советской архитектуры» суммируют значительную часть собранного материала, результаты обследования более 1000 личных архивов, работы необычайно сложной — профессионально, психологически. Чертежи, макеты, эскизы, постройки. Беглые карандашные наброски, лаконичные гуаши, легкая конструктивистская графика и многодельные академические отмывки — полторы тысячи иллюстраций. Монологи, высказывания, цитаты, манифесты, учебные программы. Но заметим — книга отнюдь не перечеркивает усилий и надежд других исследователей. И не потому только, что авторский текст не замкнут, и библиография содержит свыше 600 источников (правда, ими заведомо не исчерпывается фактическая сторона работы).

Книга «Пионеры советской архитектуры» показывает, сколь важно, не удовлетворяясь традиционным благожелательным любопытством, искать, сохранять, систематизировать новые и новые материалы об искусстве двадцатых. Самим существованием своим утверждает, что современное понимание двадцатых годов — отнюдь не последнее приближение к истине.

Немногие исследователи отличаются столь рыцарственной верностью одной эпохе в зодчестве и одновременно — пониманием глубокой родовой связи между 1910-ми, 1920-ми и 1930-ми. Работа С. Хан-Магомедова охватывает не только созвездие мастеров, деклараторов и кумиров, но «целое» профессии — систему обучения, теоретические концепции, дискуссии, сам процесс проектирования, эскизы, конкурсы, подачи. Экскурсы в смежные области искусства и инженерии, объединение в рамках исследования архитектуры и дизайна, архитектуры и театра, архитектуры и графики — вот процесс достижения того научного качества, которое определяется высшим критерием: энциклопедичностью. Всегда ново впечатление от архитектуры на старой фотографии. Обыденное узнавание зданий, подчас неприметных в современном городе, искаженных переделками и «улучшениями», романтизируется воздушной перспективой времени. Но еще более эмоциональны фотографии мастеров, творческих коллективов — они завершают книгу. Непринужденность семейного снимка, сдержанность официального портрета, случайность репортерской удачи. Фамилии наконец-то становятся лицами. Сказать, что эти фотографии уникальны, недостаточно. По-видимому, уникальна еще и история каждой из них. Как и история почти или вовсе не известных проектов. Давно уже говорили о «бумажной архитектуре» двадцатых, об арсенале новых идей. Этому приходилось верить на слово, ограничиваясь несколькими хрестоматийными примерами. Но только с выходом этой книги фонд идей стал реально доступен практикам.

Подобную книгу ждали. Она стала первым фундаментальным обобщением истории начального этапа советской архитектуры, созданным советским архитектором. Это очень уважительная книга, потому что она демонстрирует, что не исчезла культура архитектуроведческого исследования, и точно так же когда-нибудь откроются нам профессиональные реалии сороковых, пятидесятых, шестидесятых. «Пионеры советской архитектуры» — одна из немногих работ, знаменующих «второе открытие» двадцатых. А по своему объему и материалу, быть может, ведущее произведение в этой области.

Суждение о двадцатых уступает знанию о двадцатых. Любые новые данные будут непременно соотноситься с этой работой. Советской архитектуре необходима строгая энциклопедическая история, и книга С. Хан-Магомедова — серьезнейшая заявка на один из ее томов. Долго еще этот архитектурный концентрат исследователи будут разводить по своему вкусу. Автор не навязывает единого понимания эпохи, потому что отлично понимает, насколько она сложна и противоречива. Ведь не было архитектурной формации более беспощадно-самокритичной, чем двадцатые годы. Профессиональный самоанализ перекликался с оценкой потребителя, социальная и идеологическая обоснованность проекта была обязательной, но не мешала утопии, не сковывала фантазию. Так — на стыке социального и профессионального авангарда — рождалась советская архитектура.

Новая книга — путеводитель по архитектуре 20-х, где каждый, как и там, волен избрать свой собственный путь.

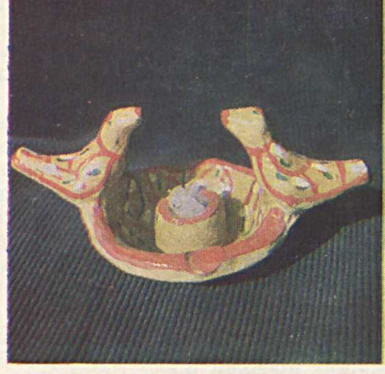
О. Сметкина,
А. Т.

---

[1] *Selim O. Chan-Magomedow. Pioniere der sowjetishen Architektur. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1983 (Vorbereitet vom Verlag der APN Moskau).*

[2] *В. Э. Хазанова. Советская архитектура первой пятилетки. М., 1980, с. 5.*

Глиняная игрушка Шенуа



Несколько лет назад мне довелось работать в Алжирской Народной Демократической Республике. Ближайшее знакомство с историей, древней и богатой культурой этой страны непременно начинается с поездки в Типасу — небольшой приморский городок, расположенный в ста километрах западнее г. Алжира. Здесь, на берегу бирюзового залива, в живописном окружении скалистых берегов, золотых пляжей и сосновых лесов простираются руины знаменитого города эпохи Римской Африки — блистательной Цезареи, столицы Мавританского царства в правление Юбы II (25 г. до н. э.— 23 г. до н. э.).

На окраине античного города, где расположены Западный Некрополь и собор Святой Сальсы, взору предстает великолепная и грандиозная картина: в глубине окрестного пейзажа величественной гигантской скалой вздымается к небу горная гряда — это Адрар Шенуа. «Еще издалека,— писал Альбер Камю,— вы заметите ее — легкое голубое облачко, которое пока еще сливается с небом. Но постепенно по мере приближения к нему оно сгущается, принимая цвет воды, окружающей его, словно огромная неподвижная волна, поднявшаяся в чудесном порыве ввысь и внезапно застывшая над разом успокоившимся морем. Вы подъезжаете еще ближе к Типаса — и вот она перед вами, хмурая коричнево-зеленая громада, вот он старый замшелый бог, чье могущество ничто не может поколебать, прибежище и гавань для своих сынов, к которым принадлежу и я».

Высота горного массива Шенуа невелика (905 м), и имеет он столь впечатляющий вид скорее потому, что представляет своего рода горный оазис в окружении ровного ландшафта средиземноморского побережья. Места эти привлекали меня не только своими красотами. Хребты и предгорья Шенуа с древнейших времен служили пристанищем для автохтонного ливо-берберского земледельческого населения, вытесненного в давние времена с плодородных приморских равнин заморскими пришельцами. Здесь обосновались оседлые племена ишенуайлен, принадлежащие к обширной этнической группе санххаджа. Женщины Шенуа испокон веков изготовляют глиняную утварь. Наряду с характерными особенностями их керамическим изделиям в целом присущи черты, свойственные гончарному промыслу других районов страны, например, керамике племени кетама, живущему в горах Кабилии. Но есть в творчестве шенуаенских мастериц пристрастие, составляющее сегодня самобытную и одну из интереснейших сторон традиционной расписной керамики Алжира.

На площади, недалеко от центрального входа на территорию города-музея в Типаса, почти каждый день можно видеть привлекательный «торговый ряд» юных шенуаенов, расположившихся вдоль тротуара. Их товар — вылепленные из глины и щедро расписанные разнообразные изделия-сувениры. Весело и призывно переливаясь на солнце, они еще издалека обращают на себя внимание. Среди разного рода незатейливых вазочек, кувшинчиков, пепельниц и т. п. взор сразу приковывают лепные фигурки животных. Здесь и хорошо узнаваемые персонажи — это ящерицы, черепахи, бараны и даже рыбы, и образы весьма занятных загадочных существ. Однажды залюбовавшись ими, я увлекся и как-то незаметно для себя оказался владельцем довольно обширной коллекции этих прелестных вещиц. Пластическая и декоративная выразительность лепки и росписи фигурок, при всей, казалось бы, наивности, не оставляет сомнений в том, что перед нами подлинные произведения народного искусства.

Прикладное искусство народов Северной Африки, и в частности Алжира, представляет се-

годня явление сложное и многообразное. В ярком спектре его художественных ремесел расписная керамика занимает исключительное место. До сей поры, как нигде, сохраняются удивительное единство и особая преемственность традиций, истоки которых исчисляются многими тысячелетиями и неразрывно связаны с материально-художественной и духовной культурой многих стран и народов Средиземноморья, Ближнего Востока и Передней Азии.

У мастериц Шенуа игрушка несомненно сопутствовала изготовлению бытовой керамики, производимой здесь со времен весьма отдаленных. Времен, когда в Северной Африке и упомянутых регионах, наряду с бурным процессом возникновения и расцвета великих земледельческих цивилизаций, происходит становление очагов знаменитых керамических культур; когда в обстановке активных взаимоотношений этих цивилизаций зарождаются многочисленные пантеоны божеств, религиозные обряды и культы, вобравшие в себя всю чрезвычайно обширную и емкую систему миропонимания человека той эпохи — от первобытного фетишизма и тотемизма до анимистических и космогонических представлений. Они дают о себе знать и в культуре ливо-берберских племен, населявших территорию современного Алжира. Так и среди лепных фигурок животных мастериц из Шенуа есть образы, уходящие истоками к очень древней традиции.

Взять, к примеру, фигуру барана. Пластическая трактовка форм и характер росписи туловища лаконично, но ясно характеризуют животное. Загадку представляет голова, имеющая чрезвычайно замысловатую конфигурацию. Ее плоскостность и астральный лик, переходящий в дискообразную лучистую корону рогов, невольно ассоциируются с солярной символикой и уводят мысль ко временам весьма отдаленным: уж не прообраз ли это «культового барана с солнечным диском на голове», изображение которого встречается среди многочисленных палеолитических наскальных рисунков, некогда обнаруженных на территории Северной Африки?

Животное, как известно, очень почитаемое в религиозных культах многих народов древности, баран в средиземноморской символике олицетворял плодородие, а спиралевидная форма его рогов — развитие. Космогонизм мировоззрения древнего ливийца получил отражение в традиционной пластике мастериц из Шенуа.

Многотысячелетней традицией, несущей глубокие напластования, возможно, навеяны и другие персонажи шенуаенской лепной игрушки. Не случайно во многих из них угадываются животные, игравшие ту или иную роль в религиозных воззрениях народов ближневосточного и афро-средиземноморского регионов. Достаточно вспомнить известные образы зороастрийских кошки, шакала, рыбы, черепахи — Древнего Египта.

Превращая кусок глины в занятную скульптурку и затем расписывая ее шенуаенская мастерица словно следует извечному принципу искусства, используя минимум изобразительных средств, добиваться максимума выразительности.

В них нет сушащей форму иллюстративности. В лепке скульптурки явственны образно-ассоциативные представления мастерицы о черепахе или собаке, баране или козе, но реалистические наблюдения переданы с импровизационной легкостью и каждый образ наделен своим характером.

Керамистка согласует роспись с движением формы, делая тем самым декор гармоничным компонентом пластической структуры игрушки. Фигурки покрывает незамысловатый, но весьма оригинальный рисунок, исполненный особой графической выразительности: долгие сочные линии, упругие штрихи, динамичные мазки, просто точки.

Способ изготовления шенуаенских игрушек весьма обычен: после лепки, сушки и некоторого лощения фигурки покрываются прозрачным лаком, по которому затем наносится рисунок. Керамистки работают фигурки из очень светлой глины. Ее естественный охристо-золотистый тон, приобретая под лаком еще большую насыщенность и звучность, служит своеобразным доминирующим компонентом цветового строя игрушки.

Для росписи мастерицы используют темперу. Подбирая три-четыре оттенка контрастных цветов, керамистка непременно объединяет их в группы холодных или теплых.

Иногда мастерицы, очевидно, имитируя традиционную гамму ангобных красителей расписной керамики, обходятся сочетанием только двух цветов: черно-коричневого с охрой красной, охрой золотистой или темно-красной.

В творчестве керамисток Шенуа игрушка представляет своего рода побочную продукцию, предназначенную, в отличие от утилитарных гончарных изделий, в основном для продажи туристам. Данное обстоятельство, естественно, не может не сказываться негативно. Так, в лепке или в росписи некоторых фигурок (черепаха-копилка, щенок, голубь-копилка) просматривается некая сувенирная скороспелость, граничащая с небрежностью.

В целом же шенуаенская игрушка, судя по исходящему от нее неистощимому оптимизму, является естественным и, несомненно, излюбленным занятием шенуаенских керамисток. Великие мудрые истоки их творчества — доброта и жизнерадостность, сливаясь с глубокой, самобытной духовной и материально-культурной традицией, составляют сегодня замечательную сторону этого своеобразного центра традиционного алжирского народного искусства.

Игрушка Шенуа из дорожного сувенира со временем превратилась для меня в предмет моих научных занятий, и коллекция игрушек теперь не только напоминает о жизни и работе в Алжире, но стала необходимым научным материалом.

Алексей Васильев

ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна
Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 8 (333). 1985
Основан в 1957 году

В номере:

В № 5 «ДИ СССР» допущена опечатка: автор монумента, воспроизведенного на стр. 38 (в центре) — А. Солятыцкий, а на стр. 39 (вверху) — В. Теребун

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4-а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.06.85
Подписано в печать 08.07.85 г.
А 11095
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,935
Тираж 34 000. Заказ 2779
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243, Москва, Мало-Московская, 21

«Декоративное искусство СССР», № 8, с. 1—48